# ИСКУССТВО КИНО

2
1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

# ИСКУССТВО КИНО

№ 2
ФЕВРАЛЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

## СОДЕРЖАНИЕ

**Г. Журов.** Киноискусство украинского народа . . . . 3

### ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

**Б. Ласкин, Н. Рожков.** С песней по жизни . . . . . 13

### СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

**Р. Юренев.** Рожденный дружбой фильм . . . . . 55

### ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

**М. Слепнев.** Сверяя с действительностью . . . . . 65

**Б. Зеленский, М. Иоффе.** О кинорекламе . . . . . 71

### ЗА РУБЕЖОМ

**А. Роом.** Реализм в итальянском киноискусстве . . . 85
**А. Вилесов.** Становление мастерства . . . . . 96
**И. Чекин.** Заметки о немецком киноискусстве . . . . 105

### ХРОНИКА

Производство сельскохозяйственных фильмов ☆ Новые диссертации ☆ В Союзе советских писателей . . . 125

На обложке — кадр из фильма «Великий воин Албании Скандербег».

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР — ГЛАВИЗДАТ
Москва

СОДЕРЖАНИЕ


Стр.



ИЗДАТЕЛЬСТВО КАРЕЛЬСКОГО ФИЛИАЛА АКАДЕМИИ НАУК СССР
ПЕТРОЗАВОДСК

Г. ЖУРОВ

# КИНОИСКУССТВО УКРАИНСКОГО НАРОДА

Украинское советское киноискусство родилось в первые годы Великой Октябрьской социалистической революции, когда «...освободившись от помещичье-буржуазной эксплуатации и от национального гнета, украинский народ стал полновластным хозяином своей судьбы. При братской помощи русского народа он добился осуществления своей вековой мечты — создания действительно свободного, суверенного национального государства, занявшего выдающееся место в семье советских республик»*.

Советская власть принесла неограниченные возможности для всестороннего развития национальной украинской культуры.

Совместная революционная борьба еще больше сплотила русский и украинский народы, еще больше сблизила их духовно. Противодействующие этому сближению силы были отброшены. Историческая взаимосвязь культур обоих братских народов обрела новое качество, укрепилась на основе повседневного сотрудничества, направленного на защиту завоеваний революции и строительство социализма.

Первые украинские советские фильмы носили агитационный характер. С марта 1919 года в Киеве Всеукраинский кинокомитет Наркомпроса и киносекция Политуправления Наркомвоенмора развернули совместную деятельность по созданию украинской кинематографии, объединив литераторов, режиссеров, актеров и художников, стоящих на революционных позициях. Были сняты агитационные картины: «Мир хижинам — война дворцам», «К южному морю», «Красная звезда», «Братский союз города и села», «Слушайте, братья» и другие.

Одновременно началась интенсивная работа по созданию крупных художественных кинопроизведений: «Жизнь Льва Толстого», «Жизнь Тараса Шевченко», «Карл Маркс». Эти картины не были закончены вследствие изменения военной обстановки, но сам по себе факт обращения к таким темам ярко характеризует направление развития украинского киноискусства на заре его существования.

В то время украинское киноискусство, делавшее первые шаги на пути к социалистическому реализму, еще не могло быть художественно совершенным, но оно сразу заслужило народную любовь и признание вследствие своей близости к массам; оно глубоко волновало массы, будило их чувства, объединяло волю, побуждало к действию, выступая как острое оружие революции, как эффективное средство утверждения нового строя жизни. Украинские агитационные картины выражали своим содержанием передовые, ведущие тенденции жизни, были ярким примером идейной общности русского и украинского народов.

---

* Тезисы о 300-летии воссоединения Украины с Россией (1654—1954 гг.). «Правда» 12 января 1954 г.

Ленинизм — высшее достижение русской культуры — могучим прожектором освещал путь украинской литературе и искусству.

Формулируя основное положение партийной политики в области искусства, Ленин писал: «В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком»*.

Пафос первых украинских агитационных фильмов составляла классовая борьба рабочих и крестьян за осуществление коммунистических идей. Такими были картины: «Революционный держите шаг», «На помощь красному Харькову», «Это будет последний и решительный бой», «Пауки и мухи», «Красноармеец, кто твой враг?», «Все для фронта», «Четыре месяца у Деникина».

Выражая те же идеи, что и русские агитационные картины, произведения украинского кино были самобытны и обладали национальными чертами: они воспроизводили местные события, отображая национальную жизнь, национальный быт, в них действовали представители украинского народа.

С переходом к мирному строительству перед украинским киноискусством открылась грандиозная перспектива роста и совершенствования.

Коммунистическая партия оказывала всемерное содействие развитию культур новых, социалистических наций. Развитие национальных культур неотделимо от развития русской национальной культуры, обладающей великими демократическими традициями, громадным накоплением художественных ценностей во всех областях литературы и искусства. Творческое овладение духовным богатством русской культуры поднимало культуры братских народов на новую, высшую ступень.

Стремление украинцев учиться у русского народа ни в какой мере не означало отказа от национальных традиций, замены их механически заимствованными традициями русской культуры. В духовном единстве с русским народом пробуждались творческие силы украинского народа, расцветала его национальная культура, так как русский народ вел за собой украинскую нацию по пути социалистического строительства, по пути прогресса во всех областях экономической и духовной жизни.

Буржуазные националисты пытались отделить национальную культуру от социализма, от коммунистических идей, сделать ее орудием борьбы с народом, использовать в целях пропаганды капиталистической идеологии. Эти враги народа стремились изолировать украинскую культуру от русской.

Под руководством партии вся украинская общественность выступила на борьбу с буржуазным национализмом. Отрицание ведущей роли и громадного значения русской культуры означало отрицание передового идейного содержания украинской культуры, лишение ее жизненной основы. Только непримиримая борьба с буржуазным национализмом во всех его проявлениях могла сохранить подлинную украинскую культуру.

В украинском киноискусстве, составляющем существенную часть украинской культуры, борьба с буржуазным национализмом велась остро и непримиримо.

В целях маскировки своих пропагандистских маневров скрытые враги народа прибегали к различным приемам: они пытались извращать экранизацией популярные произведения украинских классиков, проталкивали для постановки фильмов далекие от жизни сюжеты, призывали следовать образцам растленной американской кинематографии. Напри-

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 291.

мер, махровый буржуазный националист Лесь Курбас, нанесший огромный вред украинскому театру, пытавшийся перенести свою вредоносную деятельность и в кино, ставил фильмы, в которых идейное содержание подменялось пустым трюкачеством.

В борьбе за революционное содержание, народность и реализм украинское киноискусство опиралось на киноискусство русского народа, заимствовало его опыт создания крупных, насыщенных пафосом классовой борьбы произведений.

Фильм «Броненосец «Потемкин» оказал большое влияние на все советское киноискусство, в частности на творчество крупнейшего художника украинского кино А. Довженко. Этот фильм показал, как глубоко может потрясать людей произведение, если в нем могучие изобразительные средства кино подчинены значительной идее, находящей отзвук в миллионах сердец.

Главным героем в «Броненосце «Потемкине» являлась революционная масса. Центральные фигуры фильма — матросы Вакулинчук и Матюшенко — еще не имели индивидуальных характеров, их внутренний мир не раскрывался зрителю.

Подобно тому как это сделал С. Эйзенштейн в «Броненосце «Потемкине», А. Довженко в своем фильме «Арсенал» (1928) обращается к революционной теме, отображая события огромных масштабов. В «Арсенале» воспеваются бессмертные подвиги украинского народа в его борьбе за Советскую Украину, разоблачается предательская сущность буржуазных националистов — врагов революции и украинских трудящихся. Однако и в «Арсенале» действовал герой-масса. Рабочий Тимош, выведенный в фильме, был не конкретным характером, а отвлеченной, условной фигурой — своеобразным символом непобедимости рабочего класса.

Появление героя — нашего современника, изображенного реалистически, живым, чувствующим и действующим, было следующим этапом в развитии украинского киноискусства. Здесь особенно ясно проявилось исключительное значение идейно-творческого влияния русского киноискусства на процесс развития украинской художественной кинематографии.

Драматургия великого писателя А. М. Горького, в центре которой во всей красоте своей стоял человек — борец, созидатель и патриот, дала жизнь огромной внутренней силы русскому фильму «Мать», поставленному В. Пудовкиным. Режиссерская изобретательность, актерское искусство, мастерство оператора и художника — все в этом классическом фильме было подчинено глубокому раскрытию типических характеров, созданию правдивых образов людей, показу их психологии. Жизнь отображалась в развитии, в борьбе ее ведущих тенденций с реакционными, отмирающими силами.

Благодаря фильму «Мать» процесс овладения реалистическим методом в украинском киноискусстве вступил в новую фазу. Украинские деятели кино последовали тем же путем, которым пошел Пудовкин. В 1927 году режиссер Г. Стабовой ставит фильм «Два дня», где характеры героев ясно очерчены, даны в развитии. Главное действующее лицо фильма — человек, далекий от революции, темный, опутанный предрассудками, под влиянием революционных событий резко изменяет свое миропонимание; в нем просыпается классовое самосознание и ненависть к классовому врагу.

Под непосредственным влиянием «Матери» был создан режиссером И. Тасиным и один из лучших украинских фильмов немого периода — «Ночной извозчик». В нем главное и основное — человек, его образ мыслей, переживания, его отношение к общественному бытию. Тема духовного обновления личности под влиянием революции, трактуемая в «Ноч

ном извозчике», сходна с темой «Матери». Герой фильма старый труженик Гордей Ярощук не имеет никаких интересов, кроме узколичных. Но борьба отжившего мира с нарождающимся вторгается и в его жизнь. В душе Ярощука происходит перелом: старый извозчик становится на сторону революции и отдает жизнь за торжество общего дела.

Создание глубоко психологических, реалистических образов А. Бучмой в «Ночном извозчике» и И. Замычковским в «Двух днях» может быть оценено только в свете той борьбы за реализм, которая тогда велась в украинском киноискусстве.

Украинские буржуазные националисты, прикрываясь пролеткультовской «революционной» фразой, отрицали реалистические традиции русского и украинского классического искусства; они стремились сделать актера бездумным натурщиком, а не творцом образа.

Мастера украинского киноискусства в своем творчестве опирались на программные партийные документы, на ленинские указания, намечавшие генеральное направление развития советского искусства.

На Украине для работников искусства, преданных делу революции и целиком отдававших себя строительству социализма, русское реалистическое искусство всегда неизменно являлось наивысшим вдохновляющим образцом.

В частности, огромное влияние на развитие украинского киноискусства оказала система Станиславского, реалистические традиции Московского Художественного театра.

Старейший украинский актер, выступавший в кино еще задолго до революции, И. Марьяненко видит неисчерпаемый источник вдохновения в системе Станиславского. «У него мы учимся, — пишет он, — правдиво, идейно, целеустремленно отображать пафос нашей социалистической действительности языком художественных образов».

А. Бучма связывает с именем МХАТ, вобравшего в себя лучшие традиции национального искусства великого русского народа, все важнейшие моменты развития украинского сценического искусства.

«Бесспорный факт, — писал он, — что творческий метод МХАТ, его здоровый, убеждающий реализм и высокая идейность сыграли значительную роль в направлении украинского послеоктябрьского театра на верный творческий путь, в его борьбе под руководством партии против украинского буржуазного национализма, формализма и других проявлений классово-враждебной идеологии».

Следование А. Бучмы традициям русского искусства, его любовь к русской театральной культуре и русскому кино никогда не выливались в форму подражательства, копирования. Всем сердцем разделяя систему эстетических принципов русской актерской школы, А. Бучма всегда оставался самобытным творцом, глубоко национальным артистом, гордостью украинского народа.

Созданные им образы украинского крестьянина Миколы Задорожного в «Украденном счастье», Хомы Габрыся в «Ветре с востока» свидетельствуют о национальном своеобразии художественного мышления актера, об его уменье передать тончайший рисунок национального характера. Об этом же говорит и один из лучших экранных образов украинской классики — его же сотник Кичатый из фильма «Назар Стодоля».

Становлению мастерства украинских кинорежиссеров в большой степени содействовало появление таких русских фильмов, как «Депутат Балтики», «Великий гражданин», трилогия о Максиме, «Ленин в Октябре» и особенно фильма «Чапаев», побудившего по-новому оценить художественные возможности киноискусства как средства отражения жизни во всей ее глубине и противоречивости.

«Чапаев» способствовал преодолению объективистских тенденций, имевших место в ряде произведений украинского киноискусства и препят-

ствовавших реалистическому изображению жизни людей. Психологические мотивы поведения человека часто заменялись абстрактно историческим пафосом, носителями которого порой оказывались не только люди, но и окружающие их предметы, животные.

До «Чапаева» некоторые украинские кинематографисты рассматривали сюжет не как развитие характеров, не как последовательное развертывание событий, вытекающих одно из другого, — каждый эпизод имел свое самостоятельное значение и свой особый смысл, являлся не звеном цепи, а независимой частью механического целого. Человек не мог вследствие этого стать в центре сюжета: обстоятельства управляли героем, он был участником действий, но не ведущей силой, определяющей развитие событий. Так было, например, в фильме «Иван».

Человек как творец истории, активно преобразующий жизнь, как последовательный борец за осуществление коммунистических идей, человек, чувства, мысли и действия которого пронизаны пафосом борьбы за построение нового мира, тогда еще не сделался главным предметом изображения в украинском киноискусстве.

В «Чапаеве» вопрос об активной роли характера в сюжете решался с наибольшей полнотой и четкостью. Вожак масс, вышедший из народных недр, Чапаев соединял в себе талант и неорганизованность, острый ум и малограмотность российского крестьянина. Партия рабочего класса воспитала в нем дисциплинированность, просветила его и сделала сознательным борцом за новую жизнь.

Фильм «Чапаев» послужил мощным творческим стимулом для создания многих кинокартин, в том числе и блестящего произведения, посвященного «украинскому Чапаеву». В фильме А. Довженко «Щорс» нашла отражение совместная борьба русского и украинского народов с контрреволюцией в годы гражданской войны. Главной идеей «Щорса» является советский патриотизм, в котором гармонически сочетаются национальные традиции народов и общие жизненные интересы всех трудящихся Советского Союза.

Патриотическое чувство украинского советского народа выражается в беспредельной любви к своей социалистической Родине, к великому братскому русскому народу. Верность и преданность этой дружбе стала основной чертой национального характера украинцев, закономерной и типической. В «Щорсе» эта черта раскрывается в непосредственном жизненном проявлении, на примере конкретных людей, чьи мысли, поступки и действия отражают объективную картину общественного бытия и сознания. Художник А. Довженко проникает в самую сущность духовного обновления своего народа. Развитие характера нового человека он видит в усвоении им коммунистических идей, в идеологическом единстве украинской и русской наций, в вытекающих из просветленного революцией сознания людей новых нормах их поведения. Показывая Щорса и Боженко, автор подчеркивает общность русского и украинского национальных характеров на основе общности идей, единства жизненных целей и интересов. Довженко не лишает украинский характер его национального своеобразия. В трактовке художника национальный характер не есть нечто неизменное, застывшее — он изменяется, развиваясь и совершенствуясь, отбрасывая старое, изжившее себя, приобретая новые черты, порожденные изменением окружающей действительности.

Идея единства русского и украинского народов пронизывает весь фильм. С особенной художественной силой она проявляется в эпизоде, рисующем драматическое столкновение личного и общественного начал в душе Боженко.

Враги расстреляли под Киевом жену «батьки». Он обезумел от горя. Он неистовствует. Он готов бросить доверенный ему фронт, итти во главе своей бригады на Киев и жестоко отомстить за погибшую по-

другу. За время долгой совместной боевой жизни Щорсу пришлось приложить много усилий, чтобы побороть партизанскую неорганизованность стихийного народного вожака Боженко. И вот все должно пойти прахом! Казалось бы, нет такой силы, которая способна удержать Боженко от принятого им сумасбродного решения, угрожающего срывом планов командования. Но коммунист Щорс понимает, что идее мести, овладевшей всеми помыслами Боженко, должно быть противопоставлено нечто большее, способное подчинить себе страстный порыв справедливого гнева этой необузданной натуры. Щорс обращается к патриотическому чувству и сознанию Боженко, для которого нет ничего выше и прекраснее, чем его родная Украина, в братском единении с Советской Россией борющаяся за власть рабочих и крестьян. Ради этой совместной борьбы за революцию Боженко готов отдать свою жизнь. Горячие слова Щорса, сказанные от имени рабочих России и Украины, от имени Коммунистической партии, Советского правительства, помогают Боженко подавить личное горе, укротить гнев и мужественно выполнить боевой приказ командования.

Черты национального характера, воплощенные в личности главных героев фильма Щорса и Боженко, во многом различны по индивидуальным особенностям, но сходны в своей патриотической основе.

Изображая национальный характер во всем его многообразии, определяемом сложностью общественно-социальных условий, при которых он создается и развивается, Довженко последовательно выделяет наиболее важное в нем, непрестанно подчеркивая это основное, значительное. Красочно и выпукло, резкими чертами обрисовано это главное в эпизоде смерти Боженко:

«Кругом хлеба, просторы, а на горизонте горит село. Громыхают орудия.

Приподнялся на носилках Боженко, посмотрел вокруг:

— Прощай, Россия и Украина... Прощевайте... Великодушно извините, що помираю не на поле брани, а на плечах у хлопцев...

...Хлопцы несли его осторожно, как драгоценный сосуд, боясь пролить хоть одну каплю отцовской жизни. Рука Боженко покоилась на голове ближайшего бойца.

— Як умру, то поховайте мене коло Пушкина... Кажуть, великий поэт був... Коло его памятника в Житомире на бульвари. Чуете?

— Чуем, — отозвались хлопцы.

— Заспивайте над могилою «Заповит» Шевченко. Тоже великий поэт був. А бригадою нехай командуе Сашко. Слухайте Миколу Щорса. Вин згуртуе вас, и тоди вы ударите по ворогу страшным ударом на всю Европу».

В этом эпизоде духовная сущность Боженко показана наиболее обобщенно. Он представитель своего народа, выразитель его миропонимания, его чувств и стремлений. Для Боженко самое святое и высокое — Россия и Украина, они нераздельны для него так же, как и имена Пушкина и Шевченко. В этом единении он видит торжество революции, залог скорой победы над общим врагом.

Тема совместной борьбы русского и украинского народов в годы гражданской войны нашла реалистическое воплощение также и в фильмах: «Всадники» И. Савченко, «Как закалялась сталь» М. Донского, «Александр Пархоменко» Л. Лукова.

* * *

Ярким выражением национальной формы украинского киноискусства и его социалистического содержания является лежащая в основе всех лучших кинофильмов, созданных украинскими мастерами кино, идея дружбы между обоими великими народами.

Начало дружбы украинского и русского братских народов теряется в глубине веков. Еще на заре своей истории русский, украинский, белорусский народы, происходящие из единого корня — древнерусской народности, имели общие коренные жизненные интересы, были тесно связаны экономически, территориально и духовно.

Веками украинский и русский народы вели совместную борьбу против иностранных захватчиков, против своих эксплуататорских классов.

На разных этапах своей истории неоднократно украинский народ был обязан сохранением своей свободы и независимости великому русскому народу. У него Украина искала защиты и поддержки, к его помощи прибегала в лихую годину.

Режиссер И. Савченко поставил по сценарию А. Корнейчука выдающийся исторический фильм «Богдан Хмельницкий», в котором нашли отражение героические эпизоды освободительной борьбы украинского народа с иноземными поработителями и воссоединение с великим братским русским народом.

В 1648 году украинский народ во главе с выдающимся государственным деятелем и полководцем Богданом Хмельницким поднялся на освободительную войну против иноземных угнетателей. В ходе борьбы за национальную независимость росло и крепло стремление украинского народа к воссоединению с великим братским русским народом.

Весной 1648 года Богдан Хмельницкий в битве подле урочища Желтые Воды разбил войска коронного гетмана Речи Посполитой Стефана Потоцкого. Вскоре под Корсунем были разгромлены главные силы польской оккупационной армии. В июне 1648 года Богдан Хмельницкий предпринял решительные шаги для осуществления исконной мечты украинского народа и начал переговоры с правительством России об объединении с русским народом.

В фильме воспроизведены события 1648—1649 годов. Главный герой — народный вождь Богдан Хмельницкий, чья жизнь целиком посвящена единой цели — освобождению Украины и объединению украинского народа с русским.

Автор изобразил характеры различных людей. Вместе с индивидуальными особенностями каждого человека им подчеркиваются общие стороны, позволяющие в частном видеть частицу целого, уяснить черты национального характера, наиболее полно выраженные в образе Богдана Хмельницкого.

Идея свободной Украины, объединенной с великим русским народом, укреплялась в сознании Хмельницкого в течение всей его государственной деятельности. Последовательно борясь за претворение этой идеи в жизнь, Хмельницкий являлся выразителем высших интересов украинского народа, способным сплотить воедино его силы и повести за собой на подвиг.

В финальной сцене фильма воля и чувства украинского народа переданы в исключительном по силе монологе Хмельницкого:

— Слава народу русскому, брату нашему, что подал нам руку в борьбе страшной! Скоро день настанет, соединится брат с братом и не будет силы той, чтоб нас сломила. И не будет силы той, чтоб нас сломила!

Фильм «Богдан Хмельницкий», снятый в 1941 году, не отображал событий, завершившихся осуществлением вековечной мечты украинского народа на Переяславской Раде, где в 1654 году было провозглашено объединение Украины с Россией. Эти исторические события положены в основу нового фильма, постановка которого сейчас осуществляется.

Исторические корни дружбы двух братских народов, общность культур, благотворное влияние передовых идей русской революционной демократии на формирование мировоззрения выдающихся деятелей освобо-

дительного движения на Украине в XIX столетии нашли выражение в замечательном фильме «Тарас Шевченко», поставленном также И. Савченко.

Перед зрителем проходит жизнь Шевченко, воплощающая в себе нерушимую связь и единство обоих народов, общность их цели, выражающуюся в стремлении освободиться от кабалы помещиков-эксплуататоров, от гнета монархического строя. Великий украинский патриот Тарас Шевченко видел спасение своего народа в совместной с русским народом борьбе за свободу. Знаменем этой борьбы для него были идеи Герцена, Белинского, Чернышевского, Добролюбова.

Любовь Шевченко к русскому народу озаряет образ великого поэта на протяжении всего фильма. В благодарственном слове, обращенном к русским людям, Шевченко как бы завещает эту свою любовь грядущим поколениям:

— Даже в самые тяжелые дни моей жизни в ссылке я видел вас, друзья мои. Вот почему годы мучений не ранили мое сердце, укрепили в моей душе святую веру в людей, веру в великое будущее многострадальной России и моей обездоленной Украины. Спасибо вам, друзья мои! Спасибо вам, братья мои! Ваше доброе дело никогда не забудет Украина!..

Идея нерушимой дружбы украинского и русского народов ярко воплощена в фильме А. Роома «Ветер с востока». Здесь нашли отображение знаменательные события 1939 года, принесшие жителям освобожденных западноукраинских земель избавление от капиталистической эксплуатации и угнетения.

Драматическое содержание фильма составляют бедствия, обрушившиеся на украинского крестьянина Хому Габрыся, который, став жертвой вопиющей несправедливости, лишается всех средств существования и по законам классового общества обречен на гибель. Только с приходом Советской Армии Хома обретает человеческие права и счастье свободного труда.

Обобщающий образ Хомы Габрыся, созданный замечательным талантом Амвросия Бучмы, — один из наиболее драматических и правдивых образов украинского киноискусства предвоенного периода.

Художественная сила фильма в том, что он на примере типической судьбы конкретного человека показывает жизненную основу дружбы, связывающей русский и украинский народы; сила фильма — в особой страстности, с какой он повествует о том, как необходима была братская рука помощи, поданная Советским Союзом западным украинцам, всегда боровшимся за воссоединение со своей Отчизной — Советской Украиной.

Под непосредственным благотворным влиянием великого русского народа протекал процесс формирования украинской социалистической нации. За годы пятилеток на Украине выросла высокоразвитая промышленность, оснастилось передовой техникой социалистическое сельское хозяйство, небывалого расцвета достигла национальная культура. Громадные успехи украинского народа стояли в прямой зависимости от все более укреплявшейся дружбы с народами нашей страны, с великим русским народом.

Одним из замечательнейших итогов социалистического преобразования явились изменения в психологии советских людей. Изменения эти были обусловлены участием народных масс разных национальностей в общей жизни Советского государства, усвоением идей Коммунистической партии.

Новые качества людей находили выражение в росте советского патриотизма, во всестороннем укреплении дружбы между народами СССР, в бережном отношении к социалистической собственности, в ши-

роком распространении взаимной помощи и взаимного уважения и развитии чувства коллективизма. Труд стал рассматриваться не только как общественный долг каждого человека, но как область проявления высших гражданских качеств, как дело чести и славы.

В ряде украинских фильмов — «Большая жизнь» (1-я серия), «Трактористы», «Богатая невеста», «Танкер «Дербент» и других — выведены в качестве героев новые люди. Духовный облик советского человека показан этими фильмами разнообразно — в повседневных делах, в труде, в связях с окружающими людьми, в критическом отношении к самому себе.

Показывая новые, социалистические условия бытия, новых людей, украинское киноискусство возвышается до глубокого понимания социалистической действительности. Отраженная средствами киноискусства социалистическая жизнь, с присущим ей единством национального и интернационального, в ее важнейших тенденциях говорит о том, что́ соединяет, сближает народы Советской страны, что́ является фундаментом их неразрывной дружбы, общности интересов и общности судьбы. Любовь художника к родному краю сливается здесь с любовью к многонациональной советской Родине, к русскому народу, стоящему во главе народов социалистической державы.

Вот почему резкому осуждению со стороны общественности и партийной критики подвергались такие единичные фильмы, как «Украинские мелодии», где Украина была представлена как некое абстрактное этнографическое понятие.

Братская дружба украинского и русского народов, плечо о плечо с другими народами СССР построившими социалистическое общество, еще более закалилась и окрепла в суровые и героические годы Великой Отечественной войны. В дни нашествия врага, посягавшего на свободу и независимость социалистического государства, с особой силой проявилось великое и благородное чувство патриотизма, на протяжении всей многовековой истории отличавшее народы нашей страны. Советский патриотизм не ограничен национальными рамками, он имеет интернациональный характер и вследствие этого объединяет народы нашей страны в единую братскую семью борцов за коммунизм.

Высокий патриотизм советского народа, по-новому раскрывшийся в Великой Отечественной войне, нашел художественное отражение в таких произведениях украинского киноискусства, как «Третий удар», «Радуга», «Партизаны в степях Украины», «Непокоренные», «Подвиг разведчика».

Особенно ярко воплощал идею дружбы народов фильм И. Савченко «Третий удар», рассказывающий о том, как в едином патриотическом стремлении освободить родную землю от захватчиков с беззаветной храбростью сражаются простые люди разных национальностей: русский матрос Чмыга, украинец Степанюк, узбек Файзиев и их товарищи. Фильм раскрывает внутренние движущие силы, приведшие советский народ к победе. В «Третьем ударе» показана ведущая роль великой русской нации, самой выдающейся нации в содружестве братских народов СССР.

Одним из примечательных фактов, характеризующих многогранную взаимосвязь братских культур, является экранизация произведений русской литературы. На украинских киностудиях были сняты фильмы на сюжеты рассказов и повестей Чехова, Куприна, Гоголя, Станюковича, осуществлен ряд постановок, в основу которых легли произведения советских писателей Ф. Гладкова, Ю. Крымова, Н. Островского, Б. Горбатова.

Современная украинская литература, выдающиеся произведения крупнейших писателей Украины животворно влияют на советскую кино-

драматургию. Неоценимым вкладом в нашу социалистическую культуру являются произведения А. Корнейчука, В. Василевской, Н. Рыбака, И. Кочерги, О. Гончара, Л. Дмитерко и других украинских писателей. Их имена, как и имена много сделавших в кино А. Бучмы, Ю. Шумского, Н. Ужвий и других актеров, известны читателям и зрителям во всем Советском Союзе.

Колоссальная работа деятелей украинской культуры — благороднейший материал для тщательных и подробных исследований искусствоведов.

«Русский и украинский народы, добившись огромных успехов в экономическом и культурном строительстве, ныне уверенно идут вместе со всеми братскими народами нашей страны под водительством Коммунистической партии вперед по пути к коммунизму.

Нерушимая вечная дружба украинского и русского народов, всех народов Советского Союза является залогом национальной независимости и свободы, расцвета национальной культуры и процветания украинского народа, как и других народов Советского Союза»*.

* * *

Киноискусство — могучее средство культурного общения. Лучшие произведения национального киноискусства становятся всенародным достоянием, обогащая собой сокровищницу многонациональной советской культуры.

Руководимое Коммунистической партией, претворяя в жизнь ее мудрые указания, украинское советское киноискусство все более глубоко овладевает методом социалистического реализма, уверенно идет вперед, способствуя еще большему укреплению дружбы между народами, строящими коммунизм.

---

* Из постановления Центрального Комитета КПСС, Совета Министров Союза ССР, Президиума Верховного Совета СССР. «Правда», 9 декабря 1953 г.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Борис ЛАСКИН,
Николай РОЖКОВ

# С ПЕСНЕЙ ПО ЖИЗНИ

Прилетевший с моря ветер колеблет согнувшиеся под тяжестью плодов ветви фруктовых деревьев.

Удивительно, сколько созрело яблок на этой яблоньке, взятой в тесный хоровод деревьями инжира!

Яблоки! Вот они, с одного бочка румяные, с другого — золотистые, словно пропитанные солнцем.

На них можно посмотреть и поближе, но беда — мешает забор, сложенный из крупного камня. На его гребне затейливо переплелись цепкие виноградные лозы. Справа сквозь поредевшую осеннюю листву видны нефтяные вышки, а чуть поодаль — густосиняя полоса моря.

В тихом переулке, в тени забора, неподалеку от газетной витрины расположились трое ребят. На взгляд им примерно лет по тринадцати. Прямо над ними призывно покачиваются яблоки, но ребята даже и не смотрят на них. Столько ангельской кротости выражают их лица, что никому из прохожих и в голову не приходит заподозрить в чем-либо предосудительном этих тихих мальчиков и, безусловно, примерную девочку.

— Я не хочу сидеть тут до вечера, — не поворачивая головы, шепчет один из мальчиков. Его зовут Аскер. У него мягкие черты лица, черные глаза, маленький упрямый подбородок.

Имя второго — Юсуф. Это толстый паренек. Впрочем, не будем его огорчать словом: «толстый». Назовем его упитанным.

— Лучше немного подождать, — не меняя позы, еле слышно предлагает Юсуф, — по переулку все время ходят люди.

— Нет, ждать мы не можем! — так же тихо, но более решительно говорит девочка. Ее зовут Саша. В голубой спортивной рубашке с короткими рукавами, в сатиновых штанах, в сандалиях на босу ногу она сильно смахивает на мальчишку. Саша поправляет светлые тугие косички. — Ждать мы не можем, — повторяет она.

— Правильно, мы должны действовать, — соглашается с ней Аскер и встает. — Один из нас останется на заборе, — властно говорит он, — и если увидит, что нам грозит опасность...

— Я могу остаться, — предлагает Юсуф. — В случае чего — дам сигнал.

— Оставайся, — кивает Аскер, — тебе трудно лезть в сад.

— Ничего мне не трудно, — отзывается Юсуф.

Как все мальчишки, он немного стесняется своей полноты. Юсуф быстро встает. Лишь бы его, упаси боже, не назвали увальнем.

— Ладно. Ты полезешь со мной, Юсуф, — говорит Саша, — тебе нужно больше двигаться, не то очень растолстеешь.

— На заборе останусь я, — говорит Аскер. — Если что — крикну.

— Нет... Лучше пой, — предлагает Саша и осторожно оглядывается.

В переулке ни души.

Аскер упирается руками в забор. Юсуф взбирается ему на плечи. Остается самая малость — ухватиться за гребень забора и перемахнуть в сад. Но в этот момент раздается тихий голос Саши:

— Тревога!

Аскер медленно отходит от забора. Юсуф, с трудом сохраняя равновесие, стоит у него на плечах, расставив руки.

По переулку идет милиционер. Он с интересом смотрит на акробатические упражнения ребят.

— Молодцы, физкультурники, — говорит он и скрывается за углом.

Аскер, поддерживая за ноги стоящего у него на плечах Юсуфа, возвращается к забору.

И вот уже Юсуф на той стороне.

Вслед за ним форсирует рубеж Саша. Она обходится без помощи Аскера.

Аскер остается один. Он идет по переулку. Задерживается у газетной витрины.

На листе фанеры наклеен номер «Бакинского рабочего» от 9 августа 1943 года. В центре первой полосы оперативная сводка «От советского Информбюро».

Прочитав сводку и на всякий случай оглянувшись по сторонам, Аскер легко взбирается на забор. Он теперь едва различим в виноградных листьях.

Взгляду Аскера открывается фруктовый сад. Под одним из деревьев хозяйничают Юсуф и Саша. Длинными палками сбивая яблоки, они торопливо укладывают их в веревочные плетенки.

Тишина. Кажется, ничто не должно помешать успешному завершению операции. И вдруг из глубины сада, где стоит дом с плоской крышей, раздаются звуки рояля. Мелодия обрывается, потом звучит с нарастающей силой, затем вновь музыка затихает, и тогда слышны гулкие удары падающих на землю яблок.

В окне, выходящем в сад, взметнулась тюлевая гардина.

Аскер подает сигнал к бегству.

Аршин мал алан,
Аршин мал алан,
Хожу по дворам... —

звучит веселая, полная лукавства и огня песенка Аскера.

Друзья, нагруженные яблоками, бросаются к забору.

Из затененной комнаты прекрасно виден сад. Хозяин дома и сада сутуловатый седой Темир Алиевич Раджабов, профессор консерватории по классу пения, гневно сдвинув брови, захлопывает крышку рояля.

Похитители яблок, перепуганные звуком упавшей крышки рояля, похожим на выстрел, ускоряют бег, а Юсуф даже ощупывает себя, видимо, желая выяснить, куда угодил заряд.

Раджабов появляется в переулке как раз в ту минуту, когда с забора прыгает сперва Юсуф, потом Саша и, наконец, Аскер.

— Стойте! — кричит Раджабов. — Стойте!..

Вся троица бросается наутек, и тут весьма некстати в конце переулка вырастает уже знакомая нам фигура милиционера.

Ребята останавливаются. Из-за пазухи Юсуфа падает несколько яблок...

— Так, понятно... — констатирует милиционер. — Хищение фруктов.

Аскер загораживает приятелей: если надо, он готов ответить за все один.

— Какое хищение?! — машет рукой подоспевший Раджабов. — Это я их угостил яблоками, а они так обрадовались, что забыли сказать спасибо.

— Спасибо, — благодарит Юсуф.

— Вы свободны, товарищ милиционер, — говорит Раджабов, — а вас я попрошу вернуться.

Похитители в сопровождении профессора возвращаются в сад.

— Мы можем положить яблоки на место, — виновато говорит Юсуф.

— Положить?.. Нет, их надо повесить на место, — без улыбки возражает ему Раджабов и открывает дверь в дом.

— Зайди сюда! — приказывает он Аскеру. — А вы подождите.

Саша и Юсуф остаются в саду.

— И зачем он пел?—вздыхает Юсуф.—Старик услыхал и выбежал

— Ой, до чего стыдно! — сокрушается Саша.

Расставшись с веткой, большущее яблоко падает на голову Юсуфу. Испуганно вздрогнув, он берет яблоко и ищет взглядом, куда бы его положить. Но, видимо, не найдя достойного места для столь хорошего яблока, Юсуф, скорбно вздохнув, кладет его себе за пазуху.

Из дома доносится голос Раджабова:

— Если ты хочешь искупить свою вину и вину своих друзей, спой мне все песни, которые ты знаешь.

Комната в доме Раджабова.

Аскер, вздохнув, начинает петь. Это озорная детская песня-считалочка. Раджабов внимательно слушает мальчика. Потом, что-то решив, вырывает листок из блокнота, быстро пишет несколько слов и прячет листок в конверт.

Аскер кончил песню и с надеждой глядит на дверь.

— Это письмо передашь директору клуба «Нефтяник». — Раджабов делает вид, что не замечает взгляда Аскера. — Там, кажется, есть хоровой кружок. Это лучше, чем распевать песни, сидя на заборе. Почему ты молчишь? — вдруг повышает голос профессор. — Пой, все песни пой!

Крыльцо дома. Юсуф в отчаянии поднимает руки.

— Теперь он будет петь до вечера, и мы опоздаем...

— Мы все виноваты и, если хотите, все можем спеть, — громко говорит Саша, заглядывая в окно.

В ответ ей раздается строгий оклик Раджабова.

— Вы умеете только таскать яблоки!

Профессор стремительно выходит в сад. За ним понуро бредет Аскер.

— Мы хотели проявить инициативу, — глядя себе под ноги, заявляет Юсуф.

— У вас это называется «проявить инициативу»? А в мое время это называлось «лазить в соседний сад».

— Мы не для себя рвали яблоки, — говорит Саша.

— Это мы для подшефного госпиталя, — уточняет Аскер.

Раджабов мгновение молчит. Потом, оглядев ребят, вдруг подходит к яблоне и трясет ее. Падают яблоки.

— Сейчас вы вошли через калитку, — говорит он улыбаясь, — а не перелезли через забор, поэтому вам будет уже не так интересно собирать яблоки.

— Нет, ничего, — бодро отзывается Юсуф, — пожалуйста, мы можем...

— Я видел, как вы можете! — Раджабов становится суровым. — Обо всем, что случилось сегодня в этом саду, расскажите дома. Слышите?

— Что мы должны рассказать? — с неудовольствием спрашивает Саша, продолжая подбирать яблоки.

— Что вы забрались в мой сад и я вас поймал на месте преступления.

Друзья молча переглядываются.

Раджабов строго смотрит на них и снова трясет яблоню.

Зеленый, желтый, красный дождь с гулом падает на землю.

* * *

Яблоки в вазе.

Ваза украшает стол в квартире Дмитрия Алексеевича Верховского.

Здесь светло и просторно. На диванах яркие покрывала, валики, пестрые подушки. Множество книг. Цветы. Глубокое кресло в углу около окна. На стенах несколько фотографий, географическая карта и наискось висящий альпеншток.

Если взглянуть в окно, можно увидеть нефтяные вышки, море, а прямо перед окном — инжирное дерево. Согнувшееся в единоборстве с непогодой, оно стоит, вытянув ветви, как бы обращаясь к людям: «Не помогайте мне. Не боюсь я ветра. Устою!»

В том же наряде, в каком она совершала недавний набег на профессорский сад, посреди комнаты покорно стоит Саша. Рядом в кресле тетка Наталья Алексеевна. Ей около шестидесяти. Очки в роговой оправе делают ее несколько чопорной.

Наталья Алексеевна заплетает племяннице косички.

— Что я тебе могу сказать, Саша? Позор. Страшно подумать, что ты себе позволила.

— Я больше не буду, тетя Наташа.

— Ты не улыбайся, голубушка моя, — назидательно говорит тетка. — Что поделать! Твой отец мечтал о сыне. Увы, родилась ваша милость. И вот вместо того чтобы воспитывать тебя как девочку, мой любезный братец поощряет твои ужасные выходки, твое мальчишество.

Саша морщится, — видно, тетка нечаянно дернула за волос.

— В мужских штанах ты уже ходишь, на скалы взбираешься, верхом он тебя ездить научил. Поражаюсь, как это ему при его настойчивости не удалось убедить тебя отпустить усы...

Слышны шаги.

— Идет отец, — торопливо говорит Наталья Алексеевна, отпуская Сашу. — Я уверена, он будет вне себя.

Входит Дмитрий Алексеевич. Он в светлом полотняном костюме. Брюки заправлены в зеленоватые брезентовые сапоги. Осанкой Дмитрий Алексеевич похож на пехотного строевого офицера. Поджарый, прямой. Седеющие волосы и юношеская стрижка с неким подобием чуба над высоким лбом.

— Наталья! Скорее обедать! — возглашает он с порога, хватает полотенце, выходит и быстро возвращается, вытирая руки. — Сестра моя нерасторопная, меня уже ждут на дальних буровых.

Дмитрий Алексеевич здоровается с дочкой, высоко заносит руку, Саша делает то же — и вот ладонь хлопает о ладонь.

— Здравия желаем! — говорит отец, а дочь не отвечает, она искоса поглядывает на Наталью Алексеевну, появившуюся с тарелкой супа.

Дмитрий Алексеевич принимается за обед.

— У вас что, заговор? — спрашивает он, удивленный молчанием домашних.

— Нет, Митя, у нас не заговор. У нас неприятности, — начинает Наталья Алексеевна и, выдержав соответствующую обстановке паузу, раздельно произносит: — твоя единственная дочь ограбила профессора Раджабова!

Едва не подавившись супом, Дмитрий Алексеевич отодвигает тарелку.

— Что?

— Она со своими приятелями залезла к нему в сад и стащила столько яблок, сколько была в состоянии унести.

Саша стоит, опустив глаза.

Дмитрий Алексеевич замечает на столе вазу с фруктами. Перехватив его суровый взгляд, Наталья Алексеевна быстро поясняет:

— Нет, нет, Митя, эти яблоки купила я. Это не те.

— А где же те? — тихо спрашивает Дмитрий Алексеевич.

— Мы их отнесем в госпиталь, — говорит Саша.

Наталья Алексеевна подает второе и дипломатически выходит, оставляя отца с дочкой наедине.

— Может быть, после войны, Александр Дмитриевич, я буду малость посвободней и смогу уделить тебе больше внимания, — покачав головой, говорит отец, — а пока я тебя настоятельно прошу: слушайся тетю Наташу.

— Я ее слушаюсь, папа, и люблю ее, но знаешь, она какая... — Саша трагически заламывает руки и, поправив воображаемые очки, произносит нараспев: — Сашенька! Девочка моя! Твои поцарапанные коленки, твои брюки, твои мальчишеские ухватки когда-нибудь сведут меня с ума!..

Отец отворачивается.

— Слушай-ка... Ты это самое... оставь. Поняла? Как вы залезли в сад?

— Через забор.

— Тебя что... кто-нибудь подсаживал?

— Нет, я сама влезла, папа, честное слово!

— Высокий забор?

— Высокий.

Дмитрий Алексеевич встает и, постучав пальцами по столу, сухо говорит:

— Чтобы это было в последний раз. Слышишь?.. Подвинь-ка вот кресло в угол и сядь. Посиди в углу, подумай.

Саша послушно выполняет приказание отца. Появляется Наталья Алексеевна. Выразительно взглянув на Сашу, она выходит вслед за братом.

Уткнувшись в угол, в кресле сидит Саша. За окном кто-то негромко свистит. Саша тихо отвечает.

У самого дома под деревом стоит Аскер, нетерпеливо поглядывая в открытое окно. В руках у него две плетенки с яблоками.

— Вам кого, молодой человек? — раздается над мальчиком голос Дмитрия Алексеевича, который, открыв дверцу «газика», садится за руль.

— Здравствуйте, Дмитрий Алексеевич, — почтительно кланяется Аскер.

— Здравствуй. От отца есть что?

— Недавно письмо было, воюет.

— А вы, значит, здесь воюете? Ты с Сашей в сад лазил?

— Да.

— Безобразие! Небось, еще помогал ей?

— Нет, Дмитрий Алексеевич, она сама, честное слово. Знаете, она какая ловкая!..

— Смотрите у меня! — строго заключает Дмитрий Алексеевич и быстро уезжает.

Надо сказать, что делает он это весьма своевременно: если бы он еще чуточку задержался, то Аскер увидел бы на его лице улыбку удовлетворения. Но Аскер ее не видит. Машина скрывается за поворотом.

— Ну, что? Что я тебе говорила? Влетело от отца? — спрашивает, входя в комнату, Наталья Алексеевна.

— Влетело, — отвечает Саша. Ее не видно за спинкой кресла.

Наталья Алексеевна уносит посуду и возвращается.

— Я надеюсь, дитя мое, дожить до такого светлого дня, — говорит она с душевным подъемом, — когда моя милая племянница образумится и будет вести себя, как подобает хорошей девочке. А пока ты ведешь себя несносно...

Саша не отвечает.

— Да-да, несносно!.. Видишь, тебе даже нечего сказать в свое оправдание. Тебя извиняет то, что ты молчишь...

Она подходит к креслу, наклоняется над его высокой спинкой и от изумления роняет очки.

Саши в кресле нет.

* * *

Небольшой зал в госпитале. В мирные дни здесь был детский сад. Над панелью цвета морской воды сохранилась роспись — зайцы, белки и медвежата кружатся в нескончаемом хороводе.

Поет Аскер. Это песня военных лет. В простые слова мальчик вкладывает все, чем полно его маленькое сердце: и горечь разлуки с отцом, и гордость за отца-воина, и гнев против жестокого врага.

Вокруг Аскера расположились раненые воины. Коротко остриженные, в халатах и пижамах, солдаты и офицеры слушают юного певца.

Видно, пришлась по сердцу слушателям эта песня. Жадно внимают ей люди, устремив на мальчика благодарные взгляды.

...Палата. Песню Аскера слышит раненый. У него забинтована голова. У изголовья стоят костыли. Это Гаджи Исмаилов. Песня волнует его. Он с трудом встает. Опираясь на костыли, медленно идет по коридору и останавливается в дверях зала.

Когда же песня кончается, Исмаилов подходит к Аскеру, берет голову мальчика в свои руки, всматривается в его черты, а потом целует.

— Ты сын Махмуда Мурадова? — взволнованно спрашивает Исмаилов. — Я узнал тебя по его песне и по глазам. Вы так похожи... Твой отец был пулеметчиком и запевалой у меня в роте...

Исмаилов крепко, как родного, обнимает Аскера.

— Ну, продолжайте, ребята! — И он подталкивает Аскера в центр зала.

— Дорогие товарищи! — говорит Аскер, смущенный встречей с Исмаиловым и выпавшим на его долю успехом. — Спасибо за то, что вы мне хлопали. А сейчас мой друг Юсуф Дадашев исполнит танец. Аккомпанирует на губной гармошке всем вам известная Саша Верховская.

На сцену — впрочем, это не сцена, а квадрат натертого до блеска пола между шкафом и пианино — выходит Саша. Судя по тому, как приветливо ее встречают, нетрудно догадаться, что эта девочка и ее друзья — частые гости в госпитале.

Саша играет вступление.

Юсуф начинает танец. Неизвестно, как он называется, пожалуй, это импровизация. Танцует Юсуф, может быть, и не очень хорошо, но он так старается и столько души вкладывает в каждое па, что зрители с удовольствием смотрят на него и щедро аплодируют, когда, завершив танец эффектным коленцем, Юсуф кланяется, пыхтя и улыбаясь.

— Оце плясун! — с восхищением басит загорелый солдат с усами, как у Тараса Бульбы. — Где ты, хлопчик, будешь, когда я в строй вернусь? Погоди трошки, може, я тебя еще перетанцюю!..

В зале одобрительно смеются. Сестра раздает раненым яблоки, указывая при этом на ребят: вот, дескать, кто вас угощает.

— Это что же, ребятки, из вашего сада? — с хрустом надкусывая яблоко, спрашивает Исмаилов.

Друзья многозначительно переглядываются.

— Видите ли... — начинает Саша.

— Дело в том, — пытается ей помочь Юсуф, — что этот сад... почти наш.

— Все ясно. А хозяин сада знает, что он почти ваш?

— Он догадывается, — мнется Аскер. — Когда мы к нему залезли...

— Он хочет сказать: когда мы к нему зашли, — деликатно поправляет его Юсуф.

— Залезли, — смело признается Аскер.

— Он добавил нам яблок и просил передать всем вам привет, — заключает Саша.

И вот уже друзья вместе с Исмаиловым сидят в беседке в госпитальном парке. Рядом имущество детского сада — ящики с песком и лошадки-качалки немыслимых мастей.

Саша оседлала деревянного скакуна с пунцовой гривой и синими боками.

— Лихой у тебя вид, Саша, — замечает Исмаилов, — быть бы тебе командиром эскадрона.

— Нет, — раскачиваясь, говорит Саша, — я буду геологом. Папа говорит, — она забавно подражает отцу, — если бы у меня был сын, он бы продолжил род, а раз у меня дочка, пусть уж она хоть профессию продолжит...

— Ну что ж, геолог — это хорошо. Всю жизнь в поисках. А ты кем будешь, Юсуф? Плясуном?

— Почему плясуном? — обижается Юсуф. — Плясал это я так, хотя хлопали мне не меньше, чем Аскеру. А вообще я хочу быть... Я еще окончательно не решил...

Исмаилов слушает ребят. У него очень живое лицо. Серьезное, даже напряженное выражение быстро сменяется открытой улыбкой.

— Вообще если вы не будете смеяться, я бы хотел быть... лауреатом. — Юсуф смотрит на Сашу, как она относится к его широким жизненным планам, но Саша, наверно, не слышит его: она азартно качается на коне.

— Чего же здесь смешного? — разводит руками Исмаилов. — Серьезная мечта. Ну а ты, Аскер? Кем будешь ты?

— Не знаю... Вернется отец с фронта — посоветуемся...

Исмаилов задумчиво смотрит на ребят.

— Кем быть? Верно, нелегко на этот вопрос ответить. Может, твоя судьба, Аскер, стать певцом. А?

Аскер достает из кармана конверт, переданный ему Раджабовым, и, солидно взвесив его на руке, отвечает Исмаилову:

— Я подумаю...

* * *

Глубока печаль Гюльбадам Мурадовой — матери Аскера.

Она слышит приближающийся голос сына, напевающего песенку без слов. И Гюльбадам закрывает лицо рукой.

На пороге Аскер. Он обрывает песню и растерянно останавливается. Что случилось? Почему так людно у них в доме? Может быть, окончилась война и вернулся отец? Нет, если бы случилось такое, в доме была бы радость. Произошло что-то недоброе, страшное...

И Аскер взглядом спрашивает у матери: что?

А мать неотрывно смотрит на девочек.

Старшая, шестилетняя, надула губы и хмурится: «Сколько гостей, и все молчат. Как скучно».

А младшая ничего не замечает. Она старательно сует соску целлулоидной кукле с выпуклыми удивленными глазами.

— Что случилось, мама? — подходя к матери, спрашивает Аскер.

И тогда его мягко берет за плечи Дмитрий Алексеевич Верховский.

— Аскер, дорогой... — глухо говорит он. — Фашисты убили твоего отца...

Аскер медленным взглядом обводит комнату...

... смотрит на большую фотографию отца на стене...

... на молчаливую Наталью Алексеевну...

... на Сашу, появившуюся на пороге и растерянно шагнувшую к отцу.

С трудом доходят до сознания Аскера скупые слова Верховского:

— Ты старший в семье, Аскер, и давай подумаем, как тебе дальше жить.

* * *

Богата нефтью рыжая апшеронская земля. Куда ни глянь — до самого горизонта вышки да черные маслянистые озерца, и в каждом своя радуга.

Не раз бывал Аскер на промыслах, но сегодня идет он с Верховским и все будто видит заново.

Вот в новой буровой над скважиной кран-блок поднимает бурильные трубы.

А вот действующие скважины. Их великое множество.

Медленно идет Аскер, а справа и слева почтительно кланяются ему качалки, словно приветствуя будущего нефтяника.

Дмитрий Алексеевич вводит Аскера в подъезд высокого дома с вывеской: «Ремесленное училище нефтяников».

Ряды учебных столов, внимательные мальчишечьи лица.

Аскер за книгой...

Он отвечает урок...

И рука преподавателя вписывает отметку в протянутую Аскером тетрадь — пятерка!

Надпись. **1944 год.**

Юсуф и Саша любуются Аскером в форменной шинели и фуражке.

По узкой крутой лестнице Аскер поднимается на вышку.

Цепляет крючком трубу.

Одобрительно кивает мастер.

Класс. Аскер чертит на доске схему.

Надпись. **1945 год.**

Аскер прикалывает к груди комсомольский значок.

Его поздравляют товарищи.

Юсуф и Саша.

Аскер вместе с ремесленниками возвращается с морских буровых.

Быстро идет катер. Нос режет пенную воду.

Высоко взлетают пронизанные солнцем брызги.

Взметается в густосинее вечернее небо сияющий каскад ракет над крышами домов, над лесом вышек, над морем, над щедрой майской зеленью.

Над ликующей толпой в громе оркестров, в зареве праздничных огней взлетает счастливое слово — п о б е д а.

* * *

Вдохновенье, восторг, неожиданный гнев. Потом улыбка радости, и вдруг досада, и снова нежная улыбка. Какая сложная гамма чувств на лице юного дирижера.

В отутюженной форменной гимнастерке, в брюках навыпуск, в надраенных до сияющего блеска ботинках священнодействует дирижер.

Бодрая маршевая музыка.

Бросая покорные взгляды на своего строгого дирижера, самозабвенно играют музыканты. Старшему лет шестнадцать, а щекастому барабанщику не больше десяти.

Сегодня в ремесленном училище первый послевоенный выпуск.

Зал училища заполнен до отказа. Многие пришли с родителями. Матери и отцы любуются своими необыкновенно чинными и торжественно настроенными сыновьями.

Рядом с матерью сидит Аскер. Он заметно изменился за годы учебы, посолиднел, возмужал.

Все матери одинаковы! Вот и Гюльбадам заботливо поправляет сыну гимнастерку, приглаживает его и без того гладко причесанные волосы.

На празднично убранную сцену поднимаются, направляясь к столу президиума, директор училища, преподаватели; среди них Верховский.

Стихает зал.

Нетерпеливо взглянув на стенные часы, Аскер оглядывается — он кого-то ждет.

По аллее приморского парка быстро идут трое: Саша, Юсуф и незнакомая нам девушка. Ее зовут Малейка.

Они торопятся, но мы все-таки успеваем их разглядеть.

Саша очень похорошела. Легкая, стройная, в светлом платье, она идет впереди и, верная своей командирской привычке, строгим взглядом подстегивает отстающих.

Саша делает шаг, Юсуф — два. Он вытянулся, но не избавился от полноты. Юсуф одет в белый костюм и выглядит весьма парадно.

Малейка едва поспевает за остальными — она на высоких каблуках, в ярком цветистом платье. Сознание собственной неотразимости придает ее лицу несколько надменное выражение.

— Левой, левой! Не отставайте! — требует Саша.

— Спокойно! Мы вышли на последнюю прямую, — улыбается Юсуф.

— В таких туфлях хорошо танцевать, а не бегать по улицам, — страдальчески заявляет Малейка.

За кронами вечнозеленых деревьев здание ремесленного училища. Из раскрытых окон отчетливо слышен мужской голос:

— ...Вы получаете дипломы в светлые дни победы, в дни мира. Отныне вы — молодые мастера-нефтяники — вступаете в ряды строителей коммунизма. Позвольте выразить надежду, что новые наши выпускники будут достойным пополнением рабочего класса и умелой и честной своей работой прославят родное училище!

Доносятся шумные аплодисменты.

— Я же говорила, что мы опоздаем, — досадует Саша, — он, наверно, уже получил диплом.

Они появляются в зале в тот самый момент, когда директор училища вручает диплом взволнованному Аскеру.

Гюльбадам гордо поглядывает по сторонам: все ли видят, какой у нее красивый, умный и хороший сын?

Дипломы получают другие выпускники, а Аскер, проходя между рядами, замечает позади всех Сашу и Юсуфа. Аскер приветливо машет им рукой.

И вот снова играет оркестр. В зале уже убраны стулья. Всюду, и в центре зала и у окон, оживленные группы ремесленников.

— Самое главное — быть технически подкованным, — убежденно говорит товарищам черноволосый крепыш.

— А я считаю, что вообще нужно все знать, — горячо возражает собеседник, — вот пойдешь ты на промысла, и вдруг вызовет тебя управляющий товарищ Асланов...

— Он, между прочим, депутат Верховного Совета, — добавляет кто-то.

— Да. Член правительства. Вызовет он тебя и скажет: «Амиров Габиб! Правительство хочет знать, что такое... имя прилагательное!» А? Что?..

— Пожалуйста. Именем прилагательным называется часть речи, которая обозначает признак предмета.

Выслушав ответ Габиба, все с подчеркнутым уважением аплодируют.

В другой группе наши друзья.

— Во-первых, Аскер, я тебя поздравляю, — говорит Юсуф, — а во-вторых, знакомься: Малейка. Она считает, что ты замечательный певец.

— Я вас слушала на смотре самодеятельности трудовых резервов, — оживляется Малейка и протягивает руку Аскеру. — Вы, кажется, заняли там третье место?

— Первое, — уточняет Аскер.

— Опять вы вместе, неразлучники, — подходя, говорит Гюльбадам. — Сынок, ты останешься на танцы, или я ошибаюсь?

— Матери никогда не ошибаются, — ласково отвечает Аскер.

И тут же вступает оркестр. Кружатся пары. Аскер танцует с Сашей.

— Какие же у тебя планы, геолог? — спрашивает Аскер.

— Москва, институт, — говорит Саша. — А у тебя?

— Я остаюсь здесь. Буду работать на морских буровых.

— Вот ты уже почти и взрослый, — со вздохом говорит Саша, — а мне еще учиться сколько!..

Аскер открыто любуется своей подругой.

— Чего ты на меня так смотришь? — спрашивает Саша.

— Знаешь что, — взволнованно говорит Аскер, — прикажи мне сейчас, немедленно что-нибудь, а? Или вообще что-нибудь попроси...

И оттого, что так весело играет оркестр и в зале звенят голоса друзей и над головой мелькают пестрые молнии серпантина, Саша вдруг серьезно приказывает:

— Достань мне с неба Большую Медведицу.

Аскера ничуть не удивляет просьба Саши.

— Возьми! — Жестом чародея он «ловит» Большую Медведицу и протягивает Саше открытую ладонь.

Саше нравится эта игра. Она царственно разглядывает «Большую Медведицу».

— Спасибо, Аскер. Я не знала, что она такая красивая. Снизу она похожа на ковшик...

— Саша, — совсем тихо говорит Аскер, — а почему ты сегодня тоже такая красивая?

— Я не знаю...

— Саша... А вдруг я тебя люблю...

— Ну, что ты... Мы же товарищи.

— Саша...

— Молчи...

— У меня к вам большая просьба, — танцуя, говорит Малейка Юсуфу, замечая, как он хмурится, следя за Аскером и Сашей.

— Я вас слушаю, — с нарочитой почтительностью отвечает Юсуф. — И готов выполнить любую вашу просьбу.

— В таком случае, если можно, не так часто наступайте мне на ноги.

В зале становится жарко.

— Уеду в Москву, в институт торговли, — внезапно говорит Юсуф Малейке, глядя при этом на Аскера.

— Сразу после этого танца? — улыбается Малейка.

— Нет... Немного погодя...

— К морю! К морю! — командует Саша и, увлекая за собой Аскера, первая бросается из зала.

Набережная. Через окна училища виден выстроившийся оркестр. Гремит музыка. Выбегая из подъезда, пары движутся в танце.

Милиционер-регулировщик поднимает жезл.

Замедляя ход, останавливаются машины. Водители и пассажиры, улыбаясь, смотрят, как ремесленники, вальсируя, переходят улицу.

Здесь Аскер с Малейкой.

И заметно повеселевший Юсуф с Сашей.

Снова двинулись машины. Звучит оркестр, и кажется, что нынче танцует вся набережная.

Возникает песня. Ее поет Аскер.

Это песня о весне. Когда перед тобой открываются светлые дали, выбирай путь себе по душе. Но куда бы ты ни пошел, всюду найдешь друзей. Об этом песня.

Поет Аскер, глядя на притихшую, захваченную песней Сашу.

На Юсуфа, старательно поправляющего свой безупречный костюм.

На задумавшуюся Малейку.

На друзей-товарищей, окруживших его.

На золотую россыпь огней над бакинской бухтой.

* * *

Далеко-далеко, к самому горизонту уходит от берега эстакада. На легких металлических сваях легла она, как сказочный мост через синее море. Справа и слева вдоль эстакады бесчисленные вышки морских буровых.

По эстакаде быстро идет грузовая машина.

Мы видим перед собой трепещущий флажок, ровный тесовый настил дороги, вышки и объемистые, лежащие на сваях нефтехранилища.

В кузове машины стоит Аскер. Щурясь от солнца и сильного каспийского ветра, он смотрит вперед.

Аскер уже совсем взрослый. Помните его озорным пареньком в раджабовском саду? Юношей — выпускником ремесленного училища? Сейчас он другой. Обветренное, загорелое лицо его обрело ту строгость, которая обычно приходит с первыми годами труда.

Сбросив скорость, машина останавливается. Выскочив из кузова и помахав кепкой водителю, Аскер направляется к ближней разведочной буровой.

Здесь трудятся комсомольцы. Крутится лебедка подъемного крана. Ловко орудуя ключом с двумя рукоятками, рабочий соединяет нижний конец висящей на тросе трубы с верхним концом другой, выступающей из скважины.

Надежно свинченные трубы со скрежетом опускаются в забой.

— Не нашел Дадашева, — подходя, говорит Аскер, — говорят, он сюда поехал...

— У нас он не был, — отвечает Габиб, давний товарищ Аскера по ремесленному училищу.

Аскер смотрит на часы.

— Запомни, Габиб, бог создал снабженца в выходной день. — Он подходит к тростниковому навесу, где на ящике стоит телефон.

— Сорок девятый! — кричит в трубку Аскер. — Мурадов говорит. Нет ли у вас там Курбан Ага Дадашева? Посмотрите, пожалуйста.

Подходит Габиб, достает из кармана конверт.

— Тебе письмо, Аскер.

Аскер берет письмо. Мы успеваем прочесть обратный адрес: «Москва, Юсуф Дадашев».

— А где он? — кричит в трубку Аскер. — Что?.. Уехал в трест? Ладно... Я ему сам скажу. Я эти трубы из него самого сделаю. Я... — Он бросает трубку телефона на рычаг.

— Аскер, хочу тебе напомнить, — спокойно говорит Габиб, — что «я» — это личное местоимение.

— Ты еще в ремесленном хорошо знал грамматику, — злится на друга Аскер.

— А здесь, на буровой, я хорошо узнал твой характер!

— Тебе можно шутить, а за сроки отвечаю я. Я, а не ты, глазами в конторе хлопать буду, — почти кричит Аскер и вдруг сразу успокаивается. — Пойду на сто вторую, может, Дадашев там...

Аскер идет по узкому деревянному «тротуару» эстакады. На ходу разрывает конверт.

В конверте письмо и фото: Юсуф и Саша на фоне Химкинского речного вокзала. Саша смотрит куда-то в сторону, а Юсуф глядит прямо в объектив. Юсуфу весело.

Чуть замедлив шаг, Аскер читает письмо.

В сторону от узкой линии эстакады выдаются тупички. Сюда сворачивают порожние машины, открывая «зеленую улицу» груженым, деловито идущим по прямой.

В тупичке у перил, окрашенных «серебрянкой», Курбан Ага Дадашев дожидается попутной машины.

— А я вас ищу, товарищ Дадашев, — подходя, говорит Аскер.

— Аскер? Здравствуй, здравствуй!..

— Скажите, товарищ Дадашев, — не замечая улыбки на лице начальника отдела снабжения, говорит Аскер, — вам известно, что вы срываете выполнение плана по нашей буровой?

— Так уж прямо и срываю? — продолжает улыбаться Дадашев.

— Да! Так прямо и срываете, — повышает голос Аскер. — Нам не подвезли бурильные трубы. И если мы их сегодня к концу смены не получим, я вам...

— Что: «я вам»? Как ты разговариваешь? Я восемь лет занимаюсь снабжением, а ты без году неделя помощник бурового мастера, — взрывается Дадашев, — ты на меня не кричи. Сорвешь голос!

— Если надо, буду кричать, — сжав зубы, говорит Аскер.

— А-а-а, — теперь Дадашев замечает фото в руке Аскера и снова расплывается в улыбке, — ты получил письмо от Юсуфа?..

— Получил, — спокойно говорит Аскер.

— Тогда я начинаю понимать, кто тебя обидел. Тебя обидел не отдел снабжения, не начальник отдела снабжения — тебя обидел сын начальника отдела снабжения.

Аскер так смотрит на снабженца, что, кажется, произнеси Дадашев еще одно слово — и полетит он через перила в море ко всем чертям!

— Повторяю, — перекрывая шум проходящей грузовой машины, говорит Аскер: — если к концу смены на буровой не будут лежать трубы...

Круто повернувшись, он уходит.

— Будут трубы, — вслед ему кричит Дадашев и, покачав головой, уже тише добавляет: — Характер! Вылитый отец...

В столовой на эстакаде окна круглые, как иллюминаторы. Они открыты настежь. Свежий ветер надувает занавески, и кажется — это белые легкие паруса. На стенах нарисованы чайки в полете.

Девушки-официантки разносят рабочим, мастерам, ремесленникам жареную колбасу на сковородках, белый хлеб, нарезанный толстыми аппетитными ломтями, кофе, чай.

Одна из них подходит к столу, за которым сидят Аскер и Габиб.

Аскер кладет письмо на столик и принимается за еду. Он думает о чем-то своем. Рассеянно мешает вилкой кофе. Габиб молча подает ему ложечку.

— Получил письмо из Москвы, от Юсуфа, — негромко говорит Аскер. — Ты помнишь его? Вот пишет: «До чего быстро летят годы! Совсем недавно я был босоногим мальчишкой, а Саша — девчонкой-сорванцом. Сегодня мы оба уже взрослые и намерены сами решать свою судьбу. Посмотри на фото, которое я тебе посылаю. Это мы с Сашей на прогулке в Химках. Если бы ты знал, как нам хорошо в Москве! В прошлое воскресенье я с самого утра с Сашей поехал...»

— Так что же он сказал насчет труб? — перебивает Габиб, пытаясь отвлечь друг от чтения столь взволновавшего его письма.

— Он сказал, что им хорошо в Москве, — отвечает невпопад Аскер.

В столовую вбегает ремесленник. Взобравшись на табурет, он прикалывает к стене объявление и читает его вслух:

— «Товарищи!!! Все, кто поет, или танцует, или вообще что-нибудь умеет делать на сцене, срочно явитесь в дирекцию клуба!»

Козырнув, ремесленник убегает.

В столовой возникает оживление.

— Кто у нас танцует, кто поет? Сознавайтесь! — кричит Габиб.

— Если Дадашев не выполнит обещания, — без улыбки заявляет Аскер, — он у нас так запоет, что его сразу переведут в оперу. Там он исполнит арию из своей жизни: «Люди гибнут за металл».

В столовой смеются.

— В самом деле, почему так срочно созывают таланты в клуб? Что за пожар? — пожимает плечами Габиб. — Уж не горит ли там директор Ага Бала?

* * *

— Товарищи, мы горим!

Такой короткой, полной душевной скорби фразой начинает свою речь директор клуба «Нефтяник» — Ага Бала Гусейнов. Директору под пятьдесят. Это круглый, бритоголовый здоровяк в чесучевой «двойке». Сразу видно, что он привык быть везде первым человеком.

Обычно фигура директора и все его движения дышат негой и покоем. Улыбка не снимает с лица Ага Балы сонного выражения. Но стоит ему, однако, почуять близость коммерческой операции или близость ревизии, как он преображается. Перед вами возникает человек исполинской энергии и с такими горящими глазами, что от них, по аллегорическому утверждению его сослуживцев, можно прикуривать. Сейчас директор пребывает именно в таком состоянии.

— Повторяю, товарищи, мы горим! — со значением произносит Ага Бала.

В директорском кабинете сидят сотрудники. Это племянница и личный секретарь Ага Балы—Сона, его две тетки — кассирша клуба Захра и руководительница кружка хореографии Гюльзар, его зять — радиотехник Миргамид, его родной брат художник — киномеханик клуба Адиль и двоюродный брат — руководитель хорового кружка, тугой на ухо Рза.

— Что случилось, Ага Бала, — надменно спрашивает тетя Захра. — Зачем ты меня побеспокоил?

Ага Бала укоризненно качает головой — какая нечуткость!

— Хочу вам напомнить, тетя Захра, что я все-таки директор, а вы только кассирша в моем клубе.

— Ну-ну, короче, — властно басит кассирша.

— Тетя! Если вы опять будете перебивать меня, я объявлю вам выговор.

— Тете выговор? Очень красиво, — поджимает губы тетя Захра.

— Да, тете! — сердится Ага Бала. — Подумаешь, тетя! Когда Адиль напился и пустил «Свинарку и пастуха» с другого конца, я ему дал выговор? Дал! А Адиль мне тоже не чужой. Он мне брат. Я хочу, чтобы вы все знали, что для меня государственные интересы выше семейных!

— Ты это уже говорил тете Гюльзар.

— Теток в клубе много, а племянник у них один, — обижается Ага Бала.

— Один? — вскидывает брови тетя Захра. — А Рза?

— Кстати, Сона, разбуди его, а то он не услышит главного, — приказывает Ага Бала.

— Он все равно не услышит, — говорит Сона и толкает в бок унылого человека со слуховым аппаратом на шее. Рза неторопливо просыпается и как раз во-время.

— Я вызвал вас, чтобы сообщить, — с интонацией гоголевского городничего возвещает Ага-Бала: — завтра специальная комиссия познакомится с организацией художественной самодеятельности в нашем клубе. В общем, нас будут смотреть.

— Кому это понадобилось? — печалится тетя Захра. — Нечего смотреть! — решительно заключает она.

— Правильно, нечего смотреть, — подтверждает Ага Бала. — Но не в смысле — нечего смотреть, а в смысле — смотреть нечего...

— Сегодня вечером? — настраивая свой аппарат, спрашивает Рза.

— Не сегодня. Завтра, — повышает голос Ага Бала и с тоской смотрит на сотрудников. — Убей меня бог, не могу понять, почему нефтяникам не нравится наш клуб. Как в кино, они еще в клуб ходят, а как в клуб — в клуб не ходят. — Ага Бала хлопает ладонью по столу. — Все! Довольно разговоров. Нужно срочно принимать меры! Тетя Гюльзар, есть у вас в танцевальном кружке люди, которые могут завтра выступить на смотре?

Тетя Гюльзар пожимает плечами.

— Мой кружок так давно не собирался, что я не знаю, существует ли он вообще.

— И за что вы у меня только зарплату получаете? — негодует Ага Бала. — В общем, тетя, делайте что хотите, но вы должны выставить минимум двух танцующих.

— Где я их возьму?

— Ищите где угодно! Пусть вам дядя поможет.

— Дядя — не мальчик. Твой дядя — дирижер клубного оркестра, — вмешивается в разговор Захра.

— Дирижер? — усмехается Ага Бала. — А где у этого дирижера оркестр? Он давно на него махнул рукой. Дядя только и знает, что расписываться в ведомости.

— Не попрекай родного дядю, — повышает голос тетя Захра.

Ага Бала в изнеможении растегивает воротник.

— Я устроил вас в клуб, я думал, родные люди помогут мне в трудную минуту, снимут с меня заботы...

— Кого снимут с работы? — не расслышав, пугается Рза.

— А если показать ту самодеятельность, которая у нас есть? — робко предлагает Сона.

Ага Бала страдальчески закатывает глаза.

— Ты не первый день моя секретарша и не первый год моя племян-

ница. Ты же знаешь, что я за нее уже получил два выговора. Если комиссия увидит нашу самодеятельность, ей сразу все станет ясно. Предложила ерунду, а еще племянницей называешься!

Ага Бала встает. Сейчас он похож на полководца накануне решающего штурма.

— Слушайте меня все! Тети, перестаньте шептаться. Каждый будет отвечать за тот участок, за который он получает зарплату. Тетя Гюльзар обеспечивает танцы. Дядя должен привести скрипача или зурниста. Рза, — он наклоняется к руководителю хорового кружка, — ты можешь достать хорошего певца?

Рза, к полному удивлению окружающих, весело потирает руки.

— Сона моложе, пусть она сходит.

— Куда сходит?

— За пивцом.

— Я говорю не пивца, а певца!

— Певца? Певца тоже можно, — согласно кивает Рза, — у меня есть приятель в филармонии. Он певец.

Все многозначительно переглядываются: Рза подал весьма плодотворную идею!

— С певцом я тоже могу помочь, — говорит тетя Гюльзар, — у меня есть одна знакомая...

— Певица?

— Нет. Но у ее сына прекрасный голос. Я попрошу мать, мать попросит его, и он так споет, что вся комиссия будет плакать.

— Ну, это еще неизвестно, кто будет плакать,—говорит Ага Бала. — Он что, профессионал?

— Нет, он, кажется, помощник бурового мастера. Если я не ошибаюсь, его зовут Аскер. Аскер Мурадов.

— В первый раз слышу. Тетя, дайте я вас поцелую, — воодушевляется Ага Бала. — Нефтяник-певец! Лучше быть не может. Все! Все свободны. Идите. Радиотехника прошу остаться.

Сотрудники выходят. В кабинете остаются Ага Бала и радиотехник Миргамид.

— Миргамид, — загадочно улыбаясь, начинает Ага Бала, — кроме того, что ты радиотехник, ты мне еще и зять. Тебе я могу сказать, что я придумал. Завтра перед началом смотра нужно будет сделать вот что...

Лицо Ага Балы озаряется смелой мыслью.

Вино красное и розовое, коньяк и шоколад, фрукты и нарзан в запотевших бутылках — все это щедро громоздится на столе, застланном белоснежной скатертью.

Стол накрыт в кабинете Ага Балы. Кроме директора, здесь присутствуют члены комиссии — двое мужчин и женщина.

— Вообще должен вам сказать, — радушно улыбается Ага Бала,— самодеятельность — это моя слабость. Люблю, очень люблю самодеятельность!

Ага Бала разливает по бокалам вино.

— Прошу.

— Спасибо, не беспокойтесь, — говорит председатель.

— Э-э, — грозит пальцем Ага Бала, — это никуда не годится! Не успели приехать и уже обижаете клубное руководство.

Увы, члены комиссии упорно отказываются от вина. Они берут по яблочку, а председатель — тот и яблока не берет, он с наслаждением пьет ледяной нарзан.

— Может быть, начнем? — спрашивает он.

— Сейчас. Сейчас начнем... Я хочу проверить, все ли там готово.— Ага Бала подходит к окну и опускает штору. — Жарко!

Окно директорского кабинета хорошо видно с летней сцены. В окне опускается штора.

Ага Бала включает висящий на стене динамик.

— Это я включил нашу летнюю сцену...

Слышно чириканье птиц, и после короткой паузы звучит проникновенный, усиленный динамиком голос Миргамида:

— Товарищ Посыпкин! Как вам не стыдно? Вы — заслуженный нефтяник, стахановец, знатный участник художественной самодеятельности, которая успешно развивается в нашем клубе под непосредственным руководством Ага Балы Гусейнова, — вы и вдруг боитесь выступить перед комиссией...

— Это кто ж там разговаривает? — с любопытством спрашивает председатель комиссии.

— А это наш клубный товарищ ведет работу среди участников самодеятельности. Люди волнуются. Да что люди! Я и то волнуюсь. Такой ответственный смотр. Такая ответственная комиссия...

— Если вы боитесь выступать в присутствии комиссии, — вещает Миргамид из динамика, — пойте, товарищ Посыпкин, сейчас. Может быть, члены комиссии случайно издали услышат.

Вступает аккомпанемент, и прекрасный бас исполняет «Блоху» Мусоргского. Члены комиссии сперва с интересом, потом с удивлением переглядываются. Голос заслуженного нефтяника подозрительно похож на голос знаменитого народного артиста.

— «Блоха, ха-ха-ха-ха-ха!..» — гремит бас, и вдруг голос певца «заедает». Раскатистый хохот его начинает приобретать несколько затяжной характер.

— Что-то он развеселился, этот... как его... Посыпкин? — спрашивает председатель.

— На нервной почве, я думаю, — изменившись в лице, поясняет Ага Бала, — наверно, слова забыл.

Летняя сцена. Будка клубного радиоузла. Миргамид подталкивает мембрану радиолы, и бас, вдоволь насмеявшись, сообщает о том, что «позвал король портного».

Кабинет. Когда кончается трансляция и проштрафившийся Миргамид одобрительно восклицает: «Молодец, товарищ Посыпкин!» — Ага Бала резко выключает динамик.

— Не будем терять время, — говорит председатель комиссии.

Директор уходит из кабинета последним. Он окидывает печальным взором накрытый стол и, махнув рукой, закрывает за собой дверь.

Летняя сцена клуба. Занавес еще закрыт.

В зрительном зале всего четыре человека — члены комиссии и Ага Бала с лицом, выражающим примерно следующее: «Я знал, что это когда-нибудь плохо кончится».

— Начнем, пожалуй? — спрашивает председатель комиссии.

— Да, — отвечает Ага Бала, — пожалуйста.

Это похоже на кадр из немого фильма: рот директора открывается, но звука не слышно.

Медленно идет занавес.

Глядя в список, Ага Бала представляет первого исполнителя:

— Мастер подземного ремонта Мехти Кязимов. Соло на сазе.

На сцену бодро выходит помятый мужчина средних лет. Льстиво поклонившись сидящим в зале, он садится и лихо ударяет по струнам.

Закончив свое выступление, солист быстро покидает сцену.

— На работу торопится. В вечернюю смену, — объясняет Ага Бала и объявляет следующее выступление:

— Инженер треста «Азнефть» Мамед Гашим — жонглер.

Первой на сцену выходит дама в пенсне — аккомпаниаторша. Она садится к роялю и, не сводя глаз с членов комиссии, играет вальс.

— Откуда товарищ? — тихо спрашивает председатель у директора.

Ага Бала округлившимися от удивления глазами смотрит на кокетливо улыбнувшуюся аккомпаниаторшу и, не задумываясь, отвечает:

— Старая нефтяница. Пенсионерка.

Между тем на сцене священнодействует жонглер. На нем черная куртка тореадора и оранжевые брюки с блестками. Странный вкус у инженера Мамеда Гашима!

Вертится на лбу у жонглера пестрый резиновый мяч.

Председатель шепчет что-то одному из членов комиссии. Тот утвердительно кивает.

— Хореографический этюд. Исполняют бурильщик Антон Распопов и монтажница «Азнефтестроя» Клара Колымагина, — объявляет Ага Бала и, откинувшись на спинку скамьи, осторожно поглядывает на своих соседей.

Звучит «Пиччикато» Делиба.

Из-за кулис на мгновенье показывается и тут же исчезает озабоченное лицо тети Гюльзар, после чего на авансцену выскакивает балетная пара и с суетливостью транзитных пассажиров исполняет танец.

Впрочем, танцем это назвать трудно. Это чрезвычайно причудливая комбинация, напоминающая одновременно вольную борьбу, сеанс гигиенического массажа и утреннюю зарядку.

Члены комиссии улыбаются. Ага Бала облегченно переводит дух. Кажется, пока все идет хорошо.

Балет кончается, и в паузе раздается голос председателя комиссии:

— Простите, товарищи танцоры, у меня к вам вопрос.

Танцовщик делает партнерше жест, долженствующий обозначать: «Молчи, отвечать буду я!»

— Вы ведь, кажется, бурильщик, товарищ... Распопов? — серьезно, с несколько подчеркнутым уважением спрашивает председатель.

— Что за вопрос? Конечно, бурильщик, — отвечает Распопов, еще не отдышавшись после танца. — Я, так сказать, бурю... А вот она... она не бурящая. Она монтажница... Так сказать, монтажирует...

— Монтирует?

— И это бывает.

— А что вы бурите? — с деланой наивностью спрашивает председатель.

— Нефть! — уверенно отвечает Распопов.

— Какая глубина последней скважины, которую вы бурили?

— Лично я? — выгадывая время, переспрашивает Распопов. — Метров десять...

— Сколько?!

— Метров пять, — пугается танцовщик.

— Спасибо. — Лицо председателя приобретает жесткое выражение. — Скажите, сколько вам здесь заплатили? Вернее, за сколько вас купили?

— Талант купить нельзя, — гордо заявляет лжебурильщик. — Нам с партнершей сказали, что мы должны выступить под псевдонимом и за это получим по две ставки...

— Эт-то что такое? — громко возмущается Ага Бала. — Как попали на наш самодеятельный смотр профессионалы?

— Не профессионалы, — уточняет один из членов комиссии, — а халтурщики.

— Виновные ответят за это дело! — сурово изрекает Ага Бала.

— В этом можно не сомневаться, — кивает председатель и, переглянувшись с членами комиссии, собирается уже покинуть зал, когда на сцену выходит Аскер.

Он в спецовке. Видно, что заскочил сюда прямо с работы.

— Товарищи! Подождите... Вот... Это Аскер Мурадов, — лихорадочно шепчет Ага Бала. — Послушайте его! — И он почти силком усаживает членов комиссии.

Аскер деловито достает из кармана куртки вчетверо сложенную нотную страничку и передает ее появившейся у рояля аккомпаниаторше.

— Это кто же будет? — иронически улыбаясь, спрашивает председатель комиссии у директора. — Тоже, наверно, нефтяник, судя по спецовке, в которую его нарядили.

— Это помощник бурового мастера, — говорит Ага Бала.

— Понятно, — усмехается председатель, с преувеличенным вниманием разглядывая светлое вечернее небо.

И вот Аскер запевает.

Это колючая сатирическая песенка о пролазах и ловкачах.

Слушают члены комиссии.

Тревожно слушает Ага Бала. Уж не на него ли намекает в своей песенке певец?!

Песенку слушают с балконов соседних домов.

Слушают мальчишки, невесть когда оседлавшие забор летнего сада.

Кончается песенка.

Члены комиссии аплодируют.

Председатель обращается к Аскеру:

— Товарищ, можно узнать, где вы работаете?

— На морских буровых.

— А давно вы там работаете?

— Не очень давно.

— Минут пять?.. Десять?.. — не поднимая глаз, спрашивает председатель.

Аскер пожимает плечами: какой непонятный разговор.

И тогда поднимается Ага Бала.

— Товарищи! Можете объявить мне строгий выговор с предупреждением. Больше того, можете мне объявить просто выговор, но здесь я не виноват. Это не артист. Это настоящий нефтяник...

— И настоящий певец! — говорит председатель Аскеру, вставая и протягивая ему руку.

— Будем продолжать или достаточно? — кротко осведомляется Ага Бала.

— Вполне достаточно! — говорит председатель, в упор глядя на директора. — Нам картина ясна!

Скорбно лицо Ага Балы.

* * *

И с тем же скорбным видом Ага Бала идет по узкому переулку. За ним едва поспевает тетя Гюльзар.

Тих ночной переулок, но за толстыми, сложенными из морской гальки заборами вдруг возникает то женский ласковый смех, то песня, то мелодичный звон саза.

— Здесь, — говорит Гюльзар, останавливаясь перед калиткой. — Я прошу тебя, если все кончится хорошо и ты уговоришь этого самолюбивого юношу, не забудь, как тебе помогла тетя Гюльзар, твоя бывшая руководительница танцевального кружка в твоем бывшем клубе, — заканчивает она уже со вздохом.

— Я это учту, тетя, — обещает Ага Бала и заглядывает в открытую калитку.

Освещенная лампой под большим бумажным абажуром открытая веранда. Виноградные лозы покрыли часть ее от солнца и любопытных глаз. На веранде за столом Аскер. Входит мать. Она ставит перед сыном миску с супом, тарелку с зеленью, хлеб и, присев сбоку, молча смотрит на Аскера.

Ага Бала тихо прикрывает калитку.

— Ужинает, — говорит он. — Будем ждать. Сытый человек сговорчивее.

— Умница, — соглашается тетя Гюльзар. И достойная пара скрывается в темноте переулка.

И уже издали слышится голос Ага Балы:

— Вы знаете, тетя, когда за нашу художественную самодеятельность меня снимали с поста директора клуба, я сразу решил: только такой человек, как Аскер, может снова меня поднять на небывалую высоту.

Веранда. Сидят рядом мать и сын.

— Сыт? — спрашивает мать.

— Спасибо, мама, — Аскер ласково гладит руку матери. — Тебе передали мою зарплату?

— Да, сынок. — Мать начинает убирать со стола посуду, потом вдруг садится. — Я ее всю потратила до копейки... Понимаешь, Аскер,— начинает издалека Гюльбадам, — ты ведь и не заметил, как выросли твои сестры... И если покупаешь что-нибудь младшей, надо купить и старшей. На этот раз вся твоя получка досталась им. Платья, туфли... Ты сердишься, сынок?

— Что ты, мама, я рад, — искренне говорит Аскер.

Мать собирает посуду и, включив на столе электрический чайник, уходит в дом.

Оставшись один, Аскер достает из ящика стола письмо Юсуфа и знакомую нам фотографию.

Сам того не замечая, он начинает перечитывать письмо вслух:

— «...Если бы ты знал, как хорошо в Москве! В воскресенье мы с самого утра поехали за город. Потом мы были с Сашей в Большом театре, мы с ней слушали Козловского... Как он поет!.. Тебе даже не снилось, что человек может так петь. А потом, взявшись за руки, мы до утра ходили по Москве. Когда влюбленные вместе, они счастливы. Радуйся моему счастью. Юсуф».

Аскер смотрит на фото, потом письмом закрывает изображение Юсуфа — и теперь перед ним Саша одна.

— Что же мне делать? — тихо говорит Аскер, глядя на фото. — Что мне такое сделать, милая Саша, чтобы быть рядом с тобой?..

— Надо петь! — слышит Аскер голос и от неожиданности чуть не роняет фотографию.

Из облака пара возникает Ага Бала. И так неожиданно это появление, что Аскер закрывает глаза, думая: «привиделось». Но, убедившись, что Ага Бала — реальность, юноша отодвигает закипевший чайник, пар из которого мешает разглядеть гостя.

— Надо петь, — повторяет Ага Бала, — и тогда все сбудется... Любовь, счастье, радость сядут за этот стол. — Ага Бала оглядывает скромную обстановку веранды.

Аскеру явно не по душе появление непрошенного гостя, и он упорно молчит.

Ага Бала нежно смотрит на Аскера, потом оглядывается на кусты роз, в которых прячется тетя Гюльзар, и переходит в наступление.

— Укажи мне такой дом в Баку, где бы юноша не пригласил старика войти.

— Пожалуйста, войдите, — говорит Аскер. — Правда, вы уже в доме, но я не помню, когда приглашал вас к себе.

— Тетя Гюльзар, — важно говорит Ага Бала, пропуская слова Аскера мимо ушей, — нас просят зайти в дом.

Из кустов появляется тетя Гюльзар и, чинно поклонившись, проходит через веранду в комнату; Ага Бала задерживается на веранде.

— Спасибо за чай, — говорит Ага Бала.

И Аскер, усмехнувшись, наливает бесцеремонному «гостю» стакан чаю.

Пауза.

Ага Бала видит, что Аскер не намерен вести беседу, и проникновенно говорит:

— Когда ты пел сегодня в клубе, я плакал. Это были слезы радости.

Аскер силится понять, к чему клонит гость.

— И когда ты сейчас читал письмо, я тоже плакал. Но это были слезы печали. — Видя, что Аскер недовольно хмурится, Ага Бала торопливо добавляет: — Не подумай, что я подслушивал, просто так получилось.

Снова пауза.

— Я недавно готовился к лекции по вопросам самодеятельности и повышал свой культурный уровень: читал разные брошюры и между прочим специально интересовался вопросами любви.

— Что вы говорите? — откровенно иронизирует Аскер.

— Я выяснил одну интересную подробность, — невозмутимо продолжает Ага Бала, — если артист, поэт или вообще работник искусства влюблен и в него влюблены, — он ничего особенно выдающегося не создает. Но если он страдает от неразделенной любви, — он пишет такие стихи, он играет так на скрипке, он поет так, что все кругом сходят с ума!

— Зачем вы мне это говорите? — пожимает плечами Аскер.

Ага Бала «берет быка за рога».

— Я принял благородное решение посвятить тебе несколько лет своей жизни. Я хочу сделать из тебя настоящего певца, знаменитого и — я не боюсь этого слова — обеспеченного. Тогда, будь уверен, она сама придет к тебе.

— Кто она? — встает Аскер.

— Кто? — пугается Ага Бала. — Эта... как ее... слава. Ты станешь артистом...

— Я нефтяник!

— Ты и останешься нефтяником! — с энтузиазмом восклицает Ага Бала. — В том-то и дело, что ты будешь петь без отрыва от производства, а я буду руководить тобой с отрывом от производства. Тем более, что меня от него уже оторвали...

— Нет... Два арбуза в одной руке не удержишь. — Аскер отодвигает стул, давая гостю понять, что разговор окончен.

Ага Бала с надеждой оглядывается, ожидая подкрепления, и видит подходящих к ним Гюльбадам и обнявшую ее за плечи тетю Гюльзар.

— Сынок, — говорит Гюльбадам, — ты слышишь, что говорят наши гости? Они говорят, что ты должен петь!

Аскер удивленно смотрит на мать.

— Что же ты молчишь, сынок? — спрашивает Гюльбадам. И, заметив растерянность Аскера, говорит тихо, как бы вспоминая: — Твой отец всегда говорил мне: «Вот вырастет наш Аскер, и будут люди радоваться его песне...» Радоваться... а он так знал цену радости!

Аскер в раздумье спускается в сад.

В саду тишина. Явственно слышен шум морского прибоя.

И вдруг на какое-то мгновенье к Аскеру возвращается пережитое.

...Солнечный день. На веранде вокруг праздничного стола Махмуд Мурадов, Гюльбадам, Аскер, Верховские, отец и дочь, буровые мастера.

— Спойте! Песню! — просят гости.

Махмуд Мурадов охотно берет саз и, подмигнув сыну, проигрывает первые такты песни.

Аскер начинает старинную песню рабочего люда Баку. Отец вторит ему. Прекрасна песня. Сердечно и просто исполняют ее Мурадовы. Как завороженные слушают гости.

Поют Мурадовы, влюбленно глядя друг на друга, и по всему видно, что песня приносит им радость.

...Вечер. Беседка в госпитальном парке, ящики с песком и лошадки-качалки. Маленькая Саша на деревянном скакуне. А рядом с ним, с Аскером, сидит Гаджи Исмаилов. Он гладит Аскера по голове. Глаза у Исмаилова добрые-добрые.

— У тебя талант, Аскер, — говорит он. — Ты его от людей не прячь. Песня, она, сам знаешь, и строить и жить помогает...

...От этих воспоминаний Аскеру становится легче на душе.

Обойдя стороной веранду, он входит в дом через кухню. Тихо, чтобы остаться незамеченным, проходит в комнату, где в простой самодельной раме висит портрет отца.

— Как ты решил бы на моем месте, — тихо шепчет Аскер, — если по-настоящему я бываю счастлив, только когда пою?

Отец с портрета ласково улыбается сыну.

Аскер проходит на веранду. Трое, и каждый по-разному смотрят на юношу.

— Ну что же?.. Хорошо... я попробую... — говорит Аскер матери.

* * *

Афиша на деревянном щите у входа в один из районных клубов. Большими яркокрасными буквами написано: «Песни Баку». Строгими синими, но меньшего размера: «Сегодня состоится первое выступление певца помощника бурового мастера Аскера Мурадова». А дальше снова броский шрифт: «Вступительное слово о значении самодеятельного искусства сделает художественный руководитель Ага Бала Гусейнов».

Видно, что художник вторую часть афиши выписывал особенно тщательно.

— Молодец, Адиль, — говорит Ага Бала, разглядывая афишу. — Так красиво написать мог только любящий брат.

Довольный похвалой, Адиль спрашивает:

— Брат мой, а кто заплатит мне за эту работу?

— Иди в кассу. Там тетя Захра. Я ей уже сказал.

— Что ты ей сказал?

Братья настороженно глядят друг на друга.

— Я ей сказал: заплати Адилю пятьдесят рублей.

— Сто рублей! Не экономь на брате. Это же музейная работа! — восклицает Адиль, указывая на афишу.

— Семьдесят пять! И перестань торговаться с братом.

Ага Бала удаляется. Адиль плюет ему вслед, но тут же его лицо расплывается в угодливую улыбку.

— Ага Бала, — кричит он, — вернись! Идет наш дорогой артист.

К клубу торопливо подходит Аскер. На нем черный костюм. Тугой ворот сорочки стянут галстуком.

— Волнуется наш соловей, — спешит навстречу юноше Ага Бала. — От сегодняшнего концерта зависит многое. Брат мой, скажи, чтобы давали первый звонок.

Адиль убегает, а Ага Бала критически оглядывает Аскера.

— А в чем ты будешь петь? — ласково спрашивает он.

— Я буду петь в этом костюме. — Аскер поправляет галстук.

— Зачем тебе фрак?.. — еще вкрадчивее спрашивает Ага Бала.

— Какой фрак?.. Это мой выходной костюм...

— Нет. Твой выходной костюм — спецовка. Ты в ней выйдешь на сцену, и в зале запахнет нефтью. Пойми, дорогой, ты у нас единственный помощник мастера — мастер вокала. Иди. Народ ждет.

Аскер пожимает плечами.

— Может быть, вы правы. Давайте спецовку, мне в ней спокойнее.

Аскер входит в здание клуба.

Ага Бала, хитро улыбаясь, негромко произносит:

— Какой ты мудрец, Ага Бала. Он выйдет на сцену в спецовке, и люди увидят и услышат своего человека. А своего человека и любят больше и прощают ему скорее. Спецовка — его одежда, а моя надежда!.. — И комбинатор выразительно хлопает себя по карману.

Звонок... Второй... Третий...

Занавес клуба медленно открывается. На сцену выходит Ага Бала. С удовлетворением оглядев переполненный зал, он начинает речь:

— Прежде чем уступить это место нашему бакинскому соловью Аскеру Мурадову, я конкретно скажу о целях и задачах самодеятельного искусства на сегодняшний день. Товарищи...

Оратор делает паузу. Он явно забыл заготовленный текст.

— Товарищи! — несколько смутившись, адресуется он к залу, одновременно шаря по карманам. — Дорогие товарищи... — Он находит какую-то бумажку и с ходу читает: — если вами до конца месяца не будет погашена задолженность... Извиняюсь, это не тот тезис... Вот... — он достает другую бумажку. — Самодеятельное искусство — древнее искусство. Первые люди, появившиеся на земле, как известно, развлекали друг друга песнями, игрой на барабанах. Этот музыкальный момент мы, ученые и художественные руководители, считаем началом зарождения самодеятельного искусства как такового.

Ага Бала откашливается и мельком заглядывает за сцену, где тетя Гюльзар поправляет на Аскере спецовку.

— Древняя Русь, Греция, Рим и другие области, — продолжает Ага Бала, — везде человек, умевший петь, играть, был любимцем, так сказать, душой общества. Я не боюсь этого слова: душой общества... И лично я как художественный руководитель хочу сказать...

— Короче! — вдруг кто-то громко и раздельно произносит в зале.— Короче, душа общества!

Ага Бала глотает воздух, как рыба, выброшенная на берег, и бодро выпаливает:

— Пожалуйста. Не волнуйтесь, дорогой. Товарищи!.. Уступаю место мастеру бурения и вокала Аскеру Мурадову.

На сцену нерешительно выходит Аскер. Он сперва идет к рампе, но, спохватившись, возвращается к роялю, за которым уже сидит аккомпаниатор, — это тугой на ухо Рза.

Рза играет вступление, и Аскер успевает оглядеть зал. Он видит, кто пришел слушать его песни. Это такие же, как и он, нефтяники. Они пришли со своими женами, сестрами, любимыми. А вот в первом ряду сидит девушка. Какое знакомое лицо! Знакомо и это сверхпестрое платье. Да это же Малейка, приятельница Юсуфа. Вот она улыбается и заранее поднимает букет цветов.

И Аскер начинает песню — ту самую песню, которую пел на веранде вместе с отцом.

Касса. Здесь Ага Бала, тетя Захра и Адиль. Лица их напряжены, глаза у всех смотрят в одну точку, на маленький репродуктор, из которого широко и вдохновенно льется песня Аскера.

Тетя Захра, покачивая головой в ритм песне, подсчитывает выручку. На высокой ноте заканчивает песню Аскер.

Тишина.

И вдруг гром аплодисментов.

Ага Бала, самодовольно улыбаясь, поглядывает на тетю и на брата.

— Адиль, — командует Ага Бала, — пойди и вывеси объявление, что завтра концерт повторяется! Тетя, начинайте продавать билеты. Вперед, дорогие родственники!..

Билеты. Их продает тетя Захра, их продает тетя Гюльзар. В окошко кассы тянутся руки с деньгами.

Висит рекламный щит работы Адиля.

Еще щиты.

Афиши.

Сначала они написаны от руки, потом это уже афиши с портретом Аскера, напечатанные в типографии.

Аскер все в той же спецовке, но как изменился его внешний облик! Появились щегольские усики, бачки.

Вот и он сам стоит около афиши. На нем длиннополый пиджак, модные брюки, соломенная шляпа, в руке трость.

Аскер разговаривает с Малейкой.

— Вы так изменились, — восторженно щебечет Малейка, — у вас стала такая интеллигентная внешность. Вы настоящий Робин Гуд!

— Робин... кто? — рассеянно спрашивает Аскер.

— Робин Гуд. — Малейка делает жест, как будто стреляет из лука. — На все ваши концерты, кроме меня, ходят двенадцать девушек. Мы учимся на зубных техников. Все мы в вас влюблены. И нас даже зовут «мурадистками».

Аскер снисходительно улыбается.

— Вас слушал наш педагог, тоже зубной техник. И он тоже от вас без ума, — продолжает Малейка. — Он сказал: «Если когда-нибудь этому певцу нужно будет удалить зуб, я это сделаю с большим удовольствием».

— Вы? — удивляется Аскер, уловив только последнюю часть фразы.

— Мой педагог, — поправляет его Малейка. — Нам с вами по пути?

— Кажется, — милостиво вспоминает Аскер.

Знакомый переулок.

Калитка.

Аскер прощается с Малейкой и входит в дом.

Здесь тоже многое изменилось. На стенах появились ковры, у окна — пианино. На веранде ветер шелестит афишами, развешанными по стене. Портрет отца теперь заключен в аляповатую позолоченную раму, и заметно, что не к лицу фронтовику-гвардейцу такое украшение.

На веранде Аскера ждут мать и Ага Бала.

— А вот и Аскер пришел с репетиции, — радуется мать, — устал?

— Ничего, мама, — говорит Аскер, — привыкаю!

Мать уходит.

— Ты устаешь не на репетиции, а на своих буровых, — хмуро замечает Ага Бала. — Тебе надо взять длительный отпуск.

— Миа, — пробует голос Аскер, — боюсь, что меня не отпустят... Миа...

— Скажешь «на учебу» — отпустят, — заявляет Ага Бала.

— Зачем мне учеба? — отмахивается Аскер. — Вы же сами говорили, что я самородок... — И не понять, шутит он или говорит это всерьез.

— Послушай, дорогой самородок. Учеба — это для них. А для нас гастроли. Понимаешь, почему пора уйти с буровых?

— Я не собираюсь уходить!

— Да не совсем уходить, а временно.

Входит Гюльбадам.

— Ты видел, какой костюм тебе опять принес Ага Бала? — И она кивает на вешалку, где нагло топорщится костюм такой буйной расцветки, что Аскер невольно отступает. — И где он только их выкапывает, — осуждающе заканчивает Гюльбадам.

Ага Бала между тем торопится заявить:

— Ты уже работник искусства, ты обязан эффектно выглядеть. Ты должен быть заметным... Ах, дорогая Гюльбадам, скромность погубит нашего Аскера.

— Как там надо в искусстве, я не знаю, — сурово отвечает Гюльбадам.— Но говорят, что человек ко всему может привыкнуть, даже к такому костюму. — Она хочет уйти, и вдруг вспоминает. — Чуть не забыла, старая! Саша была... письмо тебе оставила!

— Саша?! — радостно вскрикивает Аскер. — Чего же ты молчала, мама? Когда она приехала?

— Да сегодня и приехала. — Мать торопливо достает из кармана записку.

Четвертушка бумаги. Неровные строки:

«Аскер, здравствуй! Завтра одной студентке, приехавшей на летнюю практику, стукнет энное количество лет. Приходи. Возможно, будет профессор Раджабов. Саша».

— Как летит время... — говорит Гюльбадам. — Сколько же Саше исполняется лет?

* * *

На замысловатом торте — художественном произведении кулинарного искусства — кремом написана цифра «19». Торт лежит на блюде, которое Наталья Алексеевна устанавливает в центре празднично накрытого стола.

— Саша, — зовет Наталья Алексеевна, — иди сюда, душа моя, взгляни, нравится ли тебе стол?

Ей никто не отвечает.

— Саша, — возмущается Наталья Алексеевна, — да пойди же сюда наконец.

Снова молчание.

Сердито громыхнув стульями, Наталья Алексеевна идет в соседнюю комнату и задерживается на пороге.

В комнате Саша.

На ней белое платье. Волосы подхвачены лентой. Саша с недоумением, даже с некоторой тревогой смотрит на себя в большое зеркало.

— Тетя Наташа, — почему-то шопотом говорит она, — ущипните меня, только посильнее.

— Это зачем же тебе понадобилось? — улыбается Наталья Алексеевна.

— Уж очень я какая-то другая получилась в этом платье, — чуть растерянно говорит Саша.

— И это очень хорошо. — Наталья Алексеевна любуется племянницей. — Ты и в самом деле другая — взрослая девушка из хорошей семьи, ну и... уже невеста.

— Что вы, тетя Наташа, — пожимает плечами Саша, — я вовсе не тороплюсь замуж.

— Я понимаю, - · отвечает Наталья Алексеевна. — Как тебе известно, я тоже в свое время не торопилась... к сожалению. Правда, я ничуть не походила на тебя. Я была тихой барышней, я не лазала по скалам, не щеголяла в штанах из чертовой кожи. Надеюсь, душа моя, что и у тебя кончилась эта блажь?

— Блажь? — весело спрашивает Сашенька. — Внимание!.. Тетя Наташа, мужайтесь! Возьмите себя в руки! — Подбежав к платяному шкафу, Саша распахивает его.

В шкафу висит ее видевший виды мужской костюм, стоят грубые горные ботинки.

Саша снимает костюм и поверх платья прикладывает его к себе, смотрится в зеркало, потом откладывает костюм в сторону и снова смотрится.

Зеркало со всей очевидностью подтверждает Саше, что платье ей больше к лицу.

Саша хмурится, а Наталья Алексеевна торжествует.

— Увы, голубушка, ты не сделала никакого открытия. Да, платье тебе идет значительно больше, чем эти ужасные мужские доспехи! — И, улыбнувшись, она идет обратно в столовую.

В столовой Наталья Алексеевна застает Дмитрия Алексеевича за довольно странным занятием. Он раскладывает по стульям двухствольное ружье и прочую охотничью снасть: ягдташ, патронтаж, порох, дробь, патроны, коробки с пыжами и прочим.

— Господи, Митя, что это?! — хватается за сердце Наталья Алексеевна.

— Тсссс! — Дмитрий Алексеевич прикладывает палец к губам. — Это мой подарок Сашеньке. Ты только посмотри, — и он потрясает ружьем, — чудо двадцатого века... Феоктистова год уговаривал продать. Только под сашин день рождения и согласился.

Наталья Алексеевна с ужасом смотрит на ружье.

— Я понимаю, Митя, у тебя просто нехватило денег, иначе бы ты купил своей дочке что-нибудь более серьезное. Сказал бы: поздравляю милую именинницу — и вкатил бы в дом пушку «наташу».

— Какую Наташу? Может быть, «катюшу»?

— Ну «катюшу». Какая разница?..

Наталья Алексеевна с видом великомученицы идет к дверям.

— Сашенька, твой отец, а мой брат сошел с ума, — объявляет она с порога.

— Отец, — кричит Саша, — ты посмотри на меня! Вот я какая. — Она влетает в столовую.

Верховский с интересом и с некоторым разочарованием смотрит на белое платье дочери.

— Александр Дмитриевич, — говорит он, но уже не так весело, как ему хотелось бы. — В день вашего девятнадцатилетия примите от меня ружьецо и все эти припасы.

— Папа, ты благородный отец!

Саша обнимает Дмитрия Алексеевича, звонко целует его в обе щеки, потом, схватив со стола ружье, направляет его на Наталью Алексеевну.

— Попалась, тетка-ворчунья? Руки вверх!

Наталья Алексеевна с чувством превосходства и сожаления смотрит то на племянницу, то на брата.

— Очень мило. Невеста, вооруженная до зубов! — говорит она. — Смеяться тут нечего, надо плакать. — И она величественно удаляется.

— Ну и пусть, — говорит Саша и только теперь замечает, как странно смотрит на нее отец. — Ты чего, папа?

— Видишь ли, Александр Дмитриевич, — вздохнув, говорит Верховский, отбирая из рук дочери ружье, — тетка-то вроде как и права. Выросла ты, а я и не заметил. — Он сейчас явно любуется дочерью. — На мать стала очень похожа. Очень... — И вдруг целует дочь. Потом отходит и садится в кресло.

Саша залезает к отцу на колени.

— Ты, папа, тетю Наташу не слушай, мне еще до разных там невест расти надо. Это она все по старому календарю считает.

— Не очень-то он старый. А ты на тетку не нападай, — заступается за сестру Дмитрий Алексеевич. — Она женщина мудрая. Вот сегодня вдруг предложила пригласить профессора Раджабова. И зачем он ей так срочно понадобился, ты, часом, не знаешь?

Саша явно смущена.

— Не знаю. А ты с профессом давно познакомился?

— Да как тебе сказать, — Дмитрий Алексеевич исподлобья поглядывает на дочь, — с утра с ним вроде еще не здоровался... Кто же будет у нас заниматься вокалом? Ты?

— Я? — Сашенька смеется и прижимается щекой к щеке отца. — Нет! Но одному человеку это необходимо. И знаешь, папа, мне кажется, что тетя Наташа действительно все знает!

* * *

— Я знаю, — говорит Наталья Алексеевна, держа в руках бокал с вином, — что мои слова могут кое-кого удивить, — она многозначительно поглядывает на брата, — но тем не менее это истина: Сашенька выросла. Сашеньке девятнадцать лет. Сашенька уже взрослая девушка!..

За столом сидят гости. В их числе профессор Раджабов. Рядом с Сашей — Юсуф, а рядом с Дмитрием Алексеевичем — отец Юсуфа Курбан Ага Дадашев. Около Натальи Алексеевны пестрым пятном выделяется Малейка.

Сейчас гости тянутся бокалами к Саше. А она стоит счастливая, чокаясь с каждым.

— Сашенька, — говорит Малейка, — можно, я к вам пересяду? У Аскера столько концертов и такой успех, что он, наверное, не придет. — И она указывает на пустой стул рядом с Сашей.

Ответить Саше не дает резкий звонок.

— Нет, придет! — торжествует Саша и бежит встречать гостя.

У Юсуфа явно портится настроение. Это замечает Дмитрий Алексеевич.

— Мужайся, о Юсуф!.. — басит он.

Передняя. Саша подбегает к двери и распахивает ее.

На пороге — Аскер. Он в том самом костюме, который купил ему Ага Бала. В руках трость и пышный букет цветов.

Саша смотрит на Аскера, словно не узнавая его. До чего же он изменился! Ниточка усов, щедро напомаженные волосы и вдобавок — такой костюм!..

— Здравствуй, Сашенька, — говорит Аскер. — Может быть, ты меня не узнала? — Он улыбается. — Меня зовут Аскер, фамилия моя Мурадов. Слышала, наверно?

— Да... слышала, — растерянно произносит Саша, — здравствуй! Ох, какой ты стал, — с неожиданной грустью добавляет она, — тебя действительно трудно узнать.

— Может быть, мне притти в другой раз, и тогда ты меня узнаешь сразу? — улыбаясь, спрашивает Аскер, а в голосе его звучит обида.

— Пойдем, — подумав, решительно говорит Саша.

Она пропускает его в дом.

— Нет, не туда, — взяв Аскера за руку, Саша ведет его в свою комнату.

На стене старое фото — Саша, Аскер и Юсуф времен набегов на сады.

Взглянув на фото и на Аскера, Саша быстро достает из тумбочки какие-то ленты, бантики, цветы. Часть прикалывает к платью, часть закрепляет в волосах, делает причудливую прическу, после чего берет под руку ничего не понимающего Аскера и ведет его к гостям.

Когда они входят в столовую, их встречает гром аплодисментов.

— Вот молодцы, — смеется Дмитрий Алексеевич, — хорошо придумали — маскарад, так маскарад. — И, достав полотенце, он ловко делает из него чалму.

Игру подхватывают все. Кто вертит себе колпак из газеты, кто прикрепляет искусственные усы. Гости преображаются.

Оглядев собравшихся, Саша облегченно вздыхает. Теперь костюм Аскера ничем не выделяется.

— Минуточку внимания! — вскакивает на стул Малейка. — Последний гость, который далеко не последний, все же оказался последним, так как он опоздал. Давайте накажем его за это и попросим Аскера спеть!

— Правильно! — поддерживает ее Раджабов, с интересом разглядывая юношу. — Любопытно!

— Нельзя же так, — протестует Наталья Алексеевна, — дайте человеку выпить бокал вина.

— Спой, Аскер! Спой! Вино потом...

Саша смотрит на Аскера — уж не начнет ли он ломаться и отказываться?

Нет, Аскер споет. Он сейчас покажет и Саше и профессору Раджабову, кем стал Аскер Мурадов!

— Саша, может быть, ты мне проаккомпанируешь? — обращается Аскер к Саше и вручает ей сложенную нотную страницу. — Эту вещь я еще ни разу не исполнял... Это моя новинка.

Саша ставит ноты на пианино и не очень уверенно играет вступление. Аскер поет.

Трудно сказать, что этому виной: может быть, пустые слова песни, набор глагольных рифм, или бездарная музыка, или манера исполнителя, когда жест и мимика певца находятся в полном несоответствии с содержанием песни, но исполнение Аскера, явно против его воли, вызывает комический эффект.

Слушателям становится неловко. Наталья Алексеевна и Юсуф беззвучно смеются.

А Малейка в упоении. Она слушает Аскера, закрыв глаза.

Когда Аскер заканчивает песню, аплодирует только Саша. Затем под ее то гневным, то просящим взглядом начинают аплодировать все, кроме Раджабова.

— Сегодня Наталья Алексеевна напомнила мне о мальчике, — медленно говорит он в наступившей тишине, — который сравнительно недавно пел в моем саду. Тогда мне казалось, что из него может получиться певец. Певец, а не... балаганный пошляк!

Короткая пауза.

— Дорогие гости... — начинает Наталья Алексеевна, надеясь разрядить обстановку, но Раджабов машет рукой.

— Не мирите нас, — говорит он сухо. — С этим я не помирюсь.

— Вам не нравится? — с вызовом спрашивает Аскер. — А народу нравится.

— Да-да, лично мне, например, очень, — с энтузиазмом восклицает Малейка.

— Не сочтите меня негостеприимным, — хмурится Верховский, — но вы, девушка, вы ведь еще не народ. А?

— И мне, папа, нравится! — неожиданно заявляет Саша.

— Никогда не поверю, — горячо возражает Раджабов. — Это же дешевая халтура!

— Не знаю. Я слушала с удовольствием! — не поднимая глаз, упрямо произносит Саша.

— Последнему критику не верьте, — улыбается Юсуф, указывая на Сашу, — это она из приятельских отношений. Она просто заступается за друга детства.

— Тогда разрешите, профессор, вернуть вам письмо, — с наигранной бравадой говорит Аскер и, достав из кармана пожелтевший от времени измятый конверт, передает Раджабову. — Как видите, вашей рекомендацией я не воспользовался...

И Аскер уходит не попрощавшись.

— Аскер! — бросается за ним Саша. — Я провожу тебя. — Она выбегает следом.

Раджабов читает надпись на конверте: «Директору клуба «Нефтяник».

Переулком молча идут Саша и Аскер. Саша машинально срывает с себя ленты, бантики, цветы — все, что впопыхах приколола к платью. И теперь скромное белое платье особенно подчеркивает несуразность костюма Аскера.

— Ну, что скажешь? — спрашивает Аскер.

Саша не отвечает.

— Мне надо тебя поблагодарить за все это?

— Да, благодари.

Аскер картинно кланяется.

Саша молчит.

— Смешно слушать старца Раджабова, — надменно продолжает Аскер, — конечно, он отстал от жизни! И весь крик устроил просто из зависти. Наверняка он слышал о моем успехе. Да... Да... Я рад, что ты с ним не согласилась. Весь Баку знает мои песни, — распаляется Аскер. — Моему успеху завидуют все...

— Дурак, — тихо говорит Саша.

Она берет за плечо Аскера и поворачивает к себе лицом. Сейчас Саша вновь похожа на командира босоногих мальчишек.

— Кто тебе завидует? — говорит она. — Кто? Да знаешь ли ты, что огородное чучело постеснялось бы надеть твой дурацкий пиджак? Кем ты стал? Про тебя надо написать в газету. В самом деле, халтурщик! Попугай, вот ты кто!

— Ну, знаешь ли, не будь ты девушкой...

— Что? Ты бы меня поколотил? Да? А я тебя не боюсь. Вот! — И она бьет Аскера по щеке.

Усилием воли Аскер сдерживает себя. Сломав об колено трость, он идет прочь, а Саша, чуть не плача, кричит ему вслед:

— Ты будешь сам завидовать всем... и Юсуфу... потому что он лучше тебя..., такого...

Она бежит к дому — и сразу же сталкивается с Юсуфом.

— Сашенька, — нежно говорит Юсуф, — я шел за тобой и, извини меня, случайно все видел и слышал... Но я... я не хочу ловить тебя на слове... — Он берет ее руку. — Я только хотел уточнить...

— Нет, нет... не уточняй, — перебивает его Саша. — И не провожай меня.

Она быстро уходит.

От лунного света ее платье кажется особенно белым.

* * *

— Я хочу поймать ее на слове, — доверительно говорит Юсуф своему отцу. Дадашевы идут по ночной бакинской улице. — Сегодня она говорит одно, завтра может сказать совсем другое.

— С чего ж ты начнешь? — Дадашев закуривает, и огонь спички на мгновение вырывает из темноты его круглое лицо.

— Начну с малого, — говорит Юсуф, и злая складка пересекает его лоб. — Объявлю всем, что женюсь на Саше. Во-время сказанное слово стоит ста сказанных не во-время. Сделаю так, чтобы ей трудно было отступить. Трудно...

Отец и сын некоторое время идут молча.

— Она что, поссорилась с Аскером?

— Да! Она дала ему пощечину! — смеется Юсуф. — Он ей этого никогда не забудет...

* * *

Багровый диск солнца над морем.

Железные переплеты вышек бросают на воду длинные зыбкие тени.

На буровой идет работа.

К сходням пристает моторная лодка. На мостик выходят молодые рабочие.

— Вечерней смене привет! — кричит прибывшим верховой.

— Где пропадал, комсорг? — спрашивает у Габиба комсомолец-бурильщик, перепачканный в глинистом растворе.

Габиб не отвечает. Видно, что он чем-то сильно огорчен.

Из культбудки, к рабочим, окружившим Габиба, медленно подходит Аскер.

— Габиб, — скучно говорит он, — ты не привез сегодняшнюю «Вышку»? Там должна быть рецензия на мой концерт.

— Есть рецензия, — на лице у Габиба резко проступают скулы. — Есть рецензия на нашу буровую. Что мы в хвосте, что весь седьмой участок назад тянем. Что работаем плохо и что ты, товарищ Мурадов, работаешь плохо. На, полюбуйся, — и он протягивает Аскеру газету.

Газета «Вышка». На второй полосе заметка: «Почему отстает комсомольская буровая?»

Габиб читает последний абзац:

— «Комсомольцы двести девятой буровой должны решительно улучшить свою работу».

Габиб опускает газету, и мы видим комсомольцев буровой. Они сидят на сваленных бурильных трубах.

— Что скажешь, бригадир? — обращается Габиб к Аскеру.

— Ерунда. Сводят счеты, — прежним тоном говорит Аскер. — Они хотели, чтобы я спел у них в редакции, я отказался, у меня в этот вечер был платный концерт — и вот...

— «Я спел», «Я отказался». Статья правильная, — перебивает Габиб. — Мы работаем плохо. И ты работаешь плохо!

— Бывает и хуже, — пытается отшутиться Аскер.

— Слабое утешение, — замечает кто-то.

— Мне стыдно тебя слушать, — вспыхивает Габиб. — Ты говоришь, как посторонний.

— Что же мне делать? Броситься в море? — спрашивает Аскер. — Кончайте эту говорильню. Работать надо.

— Я еще не закрыл собрания, — повышает голос Габиб. — У меня есть предложение просить контору участка дать нам нового бригадира.

Аскер исподлобья смотрит на товарищей.

— Есть другие предложения? — спрашивает Габиб. — Нет? Кто за это? — И он первый поднимает руку.

Аскер видит, как голосуют его товарищи.

— Единогласно, — пожимает плечами Аскер. — Ну что ж, это совпадает с моими планами. — Он достает листок бумаги из кармана спецовки. — Вот заявление в контору. Ухожу в отпуск. Без сохранения содержания.

Пауза. Комсомольцы удивлены.

— Ты! Ты сам бросаешь буровую? Ты так отвечаешь на критику? — спрашивает кто-то из товарищей.

— Да. Я хочу всерьез заняться пением, — лжет Аскер. — Так что вот так... таким путем... — Он не смотрит на Габиба.

— А я знаю, — сухо ответил Габиб. — Ты за длинным рублем гонишься!

— С такими усами рубля мало. Ему тысячи подавай, — бросает верховой и демонстративно отходит.

— Моторист, погоди, — машет Габиб парню в лодке, — сейчас пассажира захватишь!

— Прощайте! — говорит на ходу Аскер, за внешним равнодушием скрывая неловкость, и прыгает в лодку.

— Что ни говорите, ребята, жалко Аскера, — вдруг говорит Габиб, глядя вслед ушедшей моторке.

— А чего о нем вздыхать? Он последнее время на буровой, как в гостях был, — замечает верховой.

— Могу спорить с любым, — уверенно говорит Габиб и протягивает руку, — мы его еще здесь увидим!

— Нет. Такие не возвращаются...

* * *

Вертятся колеса паровоза.

Мчится пассажирский поезд.

Аскер в купе один. За окном вагона то возникают, то исчезают огни станций.

Аскеру сейчас очень одиноко. И невольно возникает песня, тоскливая песня о неразделенной любви.

* * *

Степь. Немилосердно палит солнце.

Вышка. Рядом две грузовые машины, открытый вездеход «газ». Недалеко от вышки разбиты палатки геологов.

Идет разведочное бурение.

В палатку, где склонилась над расчетами Саша, заглядывает шофер.

— Разрешите, Александра Дмитриевна, — торжественно говорит он и кладет скромный букетик цветов на столик, где собраны пробы пород. — Вот, пожалуйста, от всего сердца...

— Спасибо, — улыбается Саша.

— Поздравляю...

— С чем?

— Как с чем? Замуж выходите. Все в тресте уже в курсе дела. Так и говорят: Саша Верховская, говорят, выходит замуж за Юсуфа Дадашева. — И, одарив Сашу ослепительной улыбкой, шофер исчезает.

Саша растерянно смотрит на цветы.

— Саша! — слышится голос Верховского.

Из палатки выходит Саша. Она подходит к отцу.

— Еду в Баку, если хочешь, захвачу тебя. Тетка скучает. Кстати, мне нужно с тобой поговорить.

По асфальту шоссе быстро идет пыльный, исцарапанный работяга-вездеход. За баранкой — Дмитрий Алексеевич, рядом — Саша.

Она сосредоточенно разглядывает придорожный пейзаж.

— Ну, как? Довольна практикой? Хватает работы?

— Довольна...

— Что-то ты после дня рождения вроде не в себе, Александр Дмитриевич? А?

— Меня совесть мучает, — негромко отвечает Саша. — Я дала Аскеру пощечину.

— Он что, оскорбил тебя? — хмурится Верховский.

— Нет. Просто так вышло. Это был такой... педагогический прием. — Она невесело усмехается.

— Хороши приемы! — качает головой Дмитрий Алексеевич. — Нет, дочка, так дело не пойдет. Вчера ты подралась, а сегодня я вдруг узнаю в тресте, что ты объявила себя невестой Юсуфа. Это как же понимать?

Пауза.

— А тебе что, не нравится Юсуф? — спрашивает Саша.

— Не знаю. Ты уверена, что будешь с ним счастлива?

— Он меня любит, — чуть слышно отвечает Саша.

— А мне казалось, что ты больше... дружишь с Аскером.

Саша молчит.

— Вот что, ты... это самое... извинись перед Аскером за то, что применила свой «педагогический прием».

— Ты думаешь, это надо сделать? — Саша явно ожидает подтверждения.

— Обязательно и всенепременно! — приказывает отец.

* * *

Дом Аскера. На веранде Саша разговаривает с Гюльбадам.

— Уехал, — говорит Гюльбадам. — То не хотел ехать, а то за полчаса собрался. Этот самый Ага Бала его увез.

— А он ничего не оставил мне?

— Да нет.

— И ничего не сказал?

— Нет, нет, Сашенька, я бы запомнила, — качает головой Гюльбадам.

— Тогда прощайте, — говорит Саша.

Резко хлопает калитка в саду.

Саша идет по улице.

Рекламная тумба. На ней старая афиша с портретом Аскера.

Саша долго разглядывает фотографию.

— А, пожалуй, ты действительно стал плохим, — говорит Саша портрету. — Ты не настоящий. Таким тебя Ага Бала выдумал.

* * *

Дощатая артистическая уборная летнего театра.

Негромко «распевается» Аскер. Вид у него усталый. От прежней веселости и заносчивости не осталось и следа.

У зеркала примостился Ага Бала. Он производит сложные подсчеты, выписывая колонки цифр в блокнот.

— Все в порядке, — нараспев говорит Ага Бала. — Я еще продал два внеплановых концерта на гарантию. Так что завтра у нас, дорогой мой, три концерта!

— Я не спою три концерта, — не очень уверенно говорит Аскер.

— Как не споешь? Споешь!

— У меня что-то со связками, — жалуется Аскер, показывая на горло. — Я, кажется, сорвал голос.

— Не говори глупости. Ты прекрасно поешь.

— Я стал петь хуже, — неожиданно горько признается Аскер.

— Какой ишак тебе это сказал? — тревожится Ага Бала.

— Я это сам знаю. И вот вчера за кулисы мне принесли записку. — Аскер читает: «Артист! Сколько стоит «петух», которого ты пустил на концерте?»

Ага Бала берет у Аскера записку и яростно рвет ее в клочки.

— Ай-ай-ай, что с людьми делает зависть!

— Довольно, — кричит Аскер, — я это слышу давно!

— За то, что ты сейчас напрягаешь свое горло, ты не получаешь ни копейки, — пытается отшутиться Ага Бала, — и поэтому лучше побереги голос до вечера. Нам с тобой это выгоднее.

Аскер мрачно смотрит на Ага Балу, снова вдохновенно углубившегося в финансовые расчеты.

Афиши.

Они возникают в Кировабаде, в Нухе, в Сумгаите и в Мингечауре.

Звучит песня Аскера.

Заполнен до отказа летний театр небольшого городка.

На эстраде Аскер.

Он поет без тени вдохновенья.

В первом ряду партера сидит человек в форме советника юстиции. Мы узнаем в нем бывшего офицера Гаджи Исмаилова из госпиталя, над которым некогда шефствовали Аскер и его друзья.

Жадное внимание на лице Исмаилова сменяется неудовольствием и досадой.

Поет Аскер, и вдруг на верхней ноте голос его срывается.

Легкий шумок в зале.

Аскер испуганно берется рукой за горло и делает знак пианисту начать сначала.

Идет вступление. Снова поет Аскер, и вновь голос у него срывается, да так, что в зале возникает шум протеста и свист.

Касса. Тетя Захра лихорадочно засовывает в чемодан выручку, Ага Бала стремительно выбегает.

Влетев за кулисы, Ага Бала сталкивается с побледневшим Аскером.

— Почему ты ушел со сцены? — пытаясь перекричать шум и свист, яростно кричит Ага Бала.

— Уйдите прочь, — глухо приказывает Аскер: — Я не могу петь.

И он скрывается в темноте кулис.

Свист. Дружно скандируют голоса: «День-ги обрат-но!.. День-ги обрат-но!»

Ага Бала бросается к Адилю, который в страхе пытается завернуться в занавес.

— Иди объяви, что концерт отменяется, что он переносится... Объяви, что хочешь!

— Они требуют деньги, — плачущим голосом говорит Адиль.

Слышен хор голосов: «Деньги обратно!»

— О деньгах не может быть и речи, — решительно заявляет Ага Бала и устремляется вниз по лестнице. — Эта хоровая декламация сведет меня в могилу!

Артистическая уборная. За столиком, сжав голову руками, неподвижно сидит Аскер.

Вбегает Ага Бала. За ним — поочередно обе тетки и братья.

— Спокойно, — дрожащим голосом говорит Ага Бала, — все будет в порядке.

Раздается стук в дверь.

— Спокойно, — повторяет Ага Бала, — кто там?

— Городской прокурор. Советник юстиции Исмаилов, — слышен четкий голос из-за двери.

Ага Бала хватается за сердце и рушится в кресло. Одновременно раздается дикий вопль: художественный руководитель сел на спящую кошку.

Входит Исмаилов. Все обращают взоры на прокурора. Все, кроме Аскера, который попрежнему сидит и безучастно смотрит на себя в зеркало.

— Товарищ прокурор, — начинает Ага Бала, и голос его вибрирует, — перед вами сидят... — он пугается этого слова, — перед вами стоят честные люди.

— Сегодня мне нужен только артист Мурадов, — сухо поясняет Исмаилов.

— Вот он! — радостно указывает на Аскера Ага Бала. И вся семейка исчезает.

Аскер подается вперед, вглядываясь в лицо прокурора.

— Товарищ Исмаилов, — растерянно шепчет он и опускает голову.

— Здравствуй, Аскер. Слушал тебя сейчас. Ну и решил зайти. Давно мы не виделись, — просто, будто ничего не случилось говорит Исмаилов.

— Знаете что, — горячится Аскер, — скажите мне все сразу, что я халтурю, что был скандал, что меня освистали...

— Ты это все видел и слышал сам, — спокойно отвечает Исмаилов. — А теперь пойдем!

— Куда?

— В одно место, где тебя сделают похожим на... Аскера Мурадова...

Парикмахерская.

— Вот, уважаемый мастер, — Исмаилов довольно потирает руки, обращаясь в девушке-парикмахеру, — прошу вас, сделайте из этого опереточного красавца нормального человека.

— Понятно, — кивает девушка, — значит, усики долой, затылок долой...

— Баки долой! — подсказывает Исмаилов. — Длина волос обычная.

Взлетает белое покрывало.

...Из зеркала смотрит прежний Аскер. Он радостно улыбается Исмаилову, который стоит рядом.

Так же рядом идут они по ночному бульвару.

— Я не хотел бросать буровую, — говорит Аскер. — Но куда же мне было деваться... Саша стала невестой Юсуфа...

— Ну, знаешь! — разводит руками прокурор. — Если все, у кого в жизни случится неразделенная любовь, начнут с работы бегать, большая перегрузка транспорта получится.

— Я вам серьезно, — обижается Аскер.

— И я не шучу.

Некоторое время они идут молча.

— Что ж, говори, если уж начал. — Исмаилов берет Аскера под руку.

— Ага Бала объявил меня гениальным певцом. Глупо, конечно, но тогда я поверил: что вот добьюсь славы... Саша оценит меня, ну и...

— И ты, комсомолец, решил добиваться и Саши и славы под художественным руководством проходимца, о котором уголовный кодекс плачет в три ручья?

— Я готов нести ответственность, — начинает Аскер, серьезно глядя в глаза Исмаилову. — Готов ответить вместе с Ага Балой, я...

— А ты и ответишь, — перебивает его Исмаилов. — Только у вас разная ответственность. У него примитивно-уголовная, а у тебя... — он задумывается. — Скажу честно: сегодня на концерте я пожалел, что нет такой для вас, артистов, статьи — за кражу доверия у зрителей.

Странное чувство владеет Аскером: вот его сейчас ругают, а он счастлив, и серьезные упреки Исмаилова ему дороже и нужнее всей его легкой славы.

— Ты должен ответить перед талантом, которым тебя наградила природа, перед народом, который воспитал тебя, перед светлой памятью отца. Да, наш народ отдал тебе свои лучшие песни, а ты их забыл! Разменял на пустяки. Почему ты перестал петь песни твоего города, прекрасные песни Баку?

Они проходят мимо скамейки, где вокруг старика-ашуга собралась молодежь.

— Тише! — просят из толпы, услышав их громкий спор.

Аскер хочет пройти, но Исмаилов останавливает его.

Старый ашуг легонько касается струн саза, и они глухо звенят.

Так начинается песня о любви Лейлы и Меджнун. Прекрасна песня и прекрасна душа народа, в которой родилась эта красивейшая легенда о вечной любви.

Молодежь слушает ашуга. Легко, как дыханье, льется песня.

Чем больше слушает старика Аскер, тем жестче становится его лицо.

Незаметно наблюдает за юношей Исмаилов.

— Я пойду! — вдруг тихо говорит Аскер.

— Куда же ты? — недоумевает Исмаилов. — Я для тебя освободил весь вечер.

— Мне надо... очень надо долг отдать, — горячо шепчет Аскер. — Я быстро, я сейчас вернусь! Вы меня здесь подождите... Я сейчас...

Он убегает.

Вот он уже едет в такси.

Фонарь освещает вывеску гостиницы.

Из гостиницы выходит Аскер.

Номер в гостинице. Тетка Захра и Гюльзар пытаются успокоить разбушевавшегося племянника.

— Мальчишка! — вопит Ага Бала, держась за щеку. — Он поднял руку! На художественного руководителя!

— Нужно вызвать милицию! Прокурора! — басит тетка Захра.

— Не надо, не надо прокурора! — пугается Ага Бала. — Ты сошла с ума.

Бульвар. На скамейке сидит прокурор Исмаилов и курит. Торопливо подходит Аскер и садится рядом.

— Ну что, отдал долг? — живо интересуется Исмаилов.

— Да, — после паузы отвечает Аскер, — отдал. Сполна.

— Понятно, — кивает Исмаилов и спрашивает: — Кстати, тебе самому не нужны деньги?

— Нужны, — решительно говорит Аскер, — очень нужны.

— И много тебе надо?..

— На билет, — раздельно говорит Аскер, — на билет в жестком вагоне до Баку!..

И тогда Исмаилов крепко обнимает Аскера.

Посмотрите, как скорбно шествует Ага Бала, а за ним, сохраняя почтительный интервал, тетя Гюльзар и тетя Захра, потом Рза и замыкающий процессию Адиль.

Они подходят к дому с вывеской: «Городской прокурор».

У входа в прокуратуру Ага Бала останавливается, достает из кармана платок и повязывает щеку. Он собирается пропустить вперед родственников, но они с нескрываемым энтузиазмом уступают ему это почетное право.

Короткая, немая сцена, и родственники объединенными усилиями вталкивают в прокуратуру Ага Балу.

* * *

Стремительно движется пенный гребень волны. Порывистый ветер гонит водяную пыль.

Море. Идет катер.

Он взлетает над волной, проваливается и снова взлетает.

На катере группа молодых рабочих-нефтяников. Здесь Аскер, Габиб, комсомольцы. В брезентовых спецовках они стоят, крепко держась друг за друга, щурясь от соленых брызг.

Аскер поворачивается к Габибу.

— Хорошо! Ах, как хорошо! — кричит он, захлебываясь ветром. — Будто я и не расставался с буровой!

Габиб не отвечает.

— Хорошо быть нефтяником! — снова кричит Аскер.

И такое сейчас у него счастливое лицо, что товарищи, встречаясь с ним взглядом, улыбаются.

— Это правильно! — соглашается с Аскером верховой. — Но был бы у меня голос, как у тебя, стал бы я певцом. Пел бы в свободное, конечно, от работы время. «О скалы грозные дробятся с ревом волны...» — страшно фальшивя, затягивает он. — Пойду учиться на баритона.

— С таким голосом тебе нужно учиться на пароходную сирену! — замечает моторист.

— А ты-то учиться думаешь? — спрашивает Аскера Габиб.

— Нет, — решительно качает головой Аскер, — хватит. Попробовал.

— Ты считаешь, что это была учеба? — усмехается Габиб. — Нет, брат! Судьба тебе быть певцом. Это точно. Подавай заявление. Мы все тебе рекомендацию дадим, потому что знаем тебя со всех сторон. Понял?

Аскер пристально смотрит на друга.

— А я-то уж тебя так знаю, — продолжает Габиб, — что могу за тебя твою автобиографию написать.

— Не может быть! — делано удивляется Аскер. — Напиши.

— Пожалуйста. Слушай... — Габиб на мгновенье задумывается. — Значит, так... Я, Аскер Мурадов, родился в семье потомственного нефтяника. Природа наделила меня хорошим голосом, вследствие чего в моей жизни произошли различные неприятности.

Комсомольцы весело слушают Габиба.

А Аскер хмурится.

— Только я начал петь и тут же сделал вывод, что я уже Бюль-Бюль и, конечно, сразу задрал нос. Товарищи мне об этом говорили, но я этого не слышал...

— Погоди, Габиб, — начал было Аскер, но его перебивает верховой:

— Не мешай оратору!

— Не слышал я критики потому, что музыкальный слух у меня хороший, а простой слух так себе. Решив, что я великий артист, я отправился на гастроли с одним прохвостом. Тут я сразу разбогател. Задумал купить бакинский порт — не продали. Приценялся к памятнику Низа-

ми — тоже не продали. Тогда я понял, что не в деньгах счастье, пустил на концерте «петуха» и благополучно вернулся в родной коллектив, который рекомендует мне начать все сначала. Но только все по-другому. Точка.

Товарищи аплодируют. Сильная волна едва не смывает их, и они снова хватаются друг за друга.

Аскер утирает мокрое лицо рукавом спецовки.

— Все правда, — говорит он, — все правда, но последняя часть твоего выступления подозрительно напоминает мне слова одного человека.

— Какого человека?

— Верховского. О чем ты с ним вчера говорил на буровой?

— Я? Лично я? Просил руки его дочери, — с серьезным видом выпаливает Габиб.

И высокая волна заставляет его броситься в объятия Аскера.

* * *

По переулку идут Аскер и Верховский. Дмитрий Алексеевич бормочет какой-то мотив. Аскер идет молча. Но по тому, как он беспрестанно поправляет костюм или, вдруг подняв с земли камешек, бесцельно несет его какое-то время, видно, что юноша волнуется.

— А если он не захочет слушать меня? — спрашивает Аскер и даже останавливается.

— И наверняка! — говорит Верховский. — У него... это самое... память музыкальная.

— Так зачем же вы меня к нему ведете?

— Чтобы он тебя выслушал, — говорит Верховский.

Они останавливаются около калитки в сад Раджабова. Здесь все попрежнему. Даже газетная витрина на том же месте.

Вздохнув, Аскер хочет пройти в калитку.

— Нет, батенька, — задерживает его Верховский, — тут надо с умом действовать.

Сад профессора Раджабова. Под широким ореховым деревом играют в шахматы Верховский и Раджабов.

Как и полагается при серьезном соревновании, лица у игроков сосредоточенные. Тишину нарушает только мягкий шелест падающих на землю осенних листьев.

Услышав какой-то шум, Верховский оглядывается. На лице его возникает тревога.

— Скажите, Темир Алиевич, — делая очередной ход, спрашивает Верховский, — что бы вы сказали, если бы к вам в сад вдруг заявился с повинной Аскер Мурадов?

— Я бы сказал... пошел вон, усатый мальчишка! — делая ход конем, отвечает Раджабов.

— Прекрасно. А еще что бы вы сказали? — глядя на доску, любопытствует Верховский.

На заборе сада сидит Аскер. Он напряженно вслушивается в разговор.

— Возможно, я бы спросил, готов ли он забыть о своем дешевом успехе, — слышит Аскер ответ Раджабова.

— Ну, а если бы Аскер сказал, что не готов, но это самое... хочет забыть?

— И слава богу! — радуется Раджабов. — Если бы он сказал, что готов, я бы его прогнал за самонадеянность. Не так просто отказаться от аплодисментов, букетов цветов, легких денег — для этого надо иметь мужество. А есть ли оно у Аскера?

...Забор. Радостно улыбаясь, Аскер начинает петь. Это та же песня, которую он пел в далекие дни детства...

Аршин мал алан,
Аршин мал алан,
Хожу по дворам...

Профессор Раджабов слушает, забыв поставить ферзя, а Верховский торопливо закуривает. Оба взволнованно глядят друг на друга.

А песня льется, до краев заполняя осенний сад.

* * *

Лучи солнца щедро разбросали светлые квадраты на вощеный паркет коридора азербайджанской консерватории.

Аскер и Раджабов идут по коридору.

Высокие двери классов с черными табличками, где обозначены фамилии педагогов, плотно закрыты. Из-за них глухо доносится музыка, аккорды роялей, голоса певцов. Откуда-то издалека слышны звуки саза.

Раджабов останавливается перед дверью с табличкой: «Класс народного артиста СССР профессора Т. А. Раджабова». Профессор распахивает перед Аскером дверь, затем вторую — тамбурную, и Аскер входит в класс.

Класс Раджабова находится на пятом этаже дома. Из окна хорошо виден Баку, его оживленные улицы. А за ними далеко внизу в полукруге зеленой рамки набережной синяя даль Каспийского моря.

В классе большой рояль, несколько стульев, глубокое кресло. Со стены глядит на Аскера строгий Мусоргский и задумчивый Гаджибеков.

Раджабов садится за рояль.

— Что мне петь, профессор? — с готовностью спрашивает Аскер.

— Гаммы, — говорит Раджабов. И, заметив тень разочарования на лице ученика, резко говорит: — Да-да, гаммы, а не песни «вздохи-охи». Ты неграмотный дилетант, так что про песни пока забудь.

* * *

Меняются времена года за окном класса Раджабова.

В коридоре попрежнему слышны голоса скрипок и аккорды роялей. А из класса Раджабова вырываются гаммы и технические упражнения, исполняемые Аскером.

Но вот уже Аскер поет арию Каварадосси. Раджабов слушает студента, закрыв глаза. Вдруг лицо его искажается, как от приступа боли. Аскер разом обрывает пение.

— Никуда не годится! — говорит Раджабов. — Ты должен поведать людям о душевном отчаянии своего героя. Рассказать человечеству, что нет в мире большего несчастья, чем неразделенная любовь. А ты? Ты только технически выбалтываешь арию... Ты оскорбил Каварадосси! Вот здесь — раздумье. — И профессор, закрыв глаза, поет строки из арии по-русски, а затем переходит на итальянский язык. — Каварадосси тяжело, отчаяние томит его. — И снова показ.

Как зачарованный слушает Раджабова Аскер.

— Мне никогда так не петь, — говорит он.

— Ну, это ты для меня, — машет рукой Раджабов, — сам-то в душе, небось, думаешь: «Я этого старика хоть сейчас за пояс заткну». И верно — заткнешь, только надо работать.

На стене класса Раджабова меняются листки календаря. Проходят дни. Осень сменяет зима, зиму — весна.

* * *

Лето. Площадь перед зданием Московского университета на Ленинских горах. Низкие фонтаны создают ровный ковер из водяных брызг.

На гранитном барьере сидит Сашенька. В руке у нее бланк телеграммы. Рядом стоит Юсуф.

— Но почему, почему Аскер прислал тебе телеграмму? — возмущается Юсуф. — Что у вас общего? Наконец, это человек без самолюбия. Три года вы не виделись, и вдруг такая телеграмма.

— Самая обыкновенная телеграмма, — говорит Саша.

— Нет, не обыкновенная, — говорит Юсуф. Он берет телеграмму из рук Саши и перечитывает ее: «Буду звонить. Прошу быть дома в 10 часов. Аскер».

— С тем же успехом он мог послать эту телеграмму тебе, — говорит Саша.

— Нет, я здесь ни при чем, — говорит Юсуф. — Эта телеграмма только тебе, ты это знаешь. Ты все время думаешь об Аскере. Ты даже едешь на практику в Туркмению, чтобы быть ближе к нему. Неужели все кончилось, Саша? Это страшно! Почему появились эти пустые глаза и холодные руки. Саша, пойми, я люблю тебя и хочу предупредить: Аскер не принесет тебе счастья. Боже мой, вспомни его парикмахерские усы.

— Он их сбрил три года назад, — тихо говорит Саша. — И вообще он стал другим, совсем другим.

— Ах, ты и это знаешь? — возмущается Юсуф. — Тогда прощай... Мне нечего больше здесь делать, я возвращаю тебе твое слово. Я уезжаю в Баку. А ты беги, кричи «бис», покупай ему цветы и собирай его фотографии.

— Сцена у фонтана, — пожимает плечами Саша.

— Что?! Ну, знаешь ли! — Юсуф круто поворачивается и уходит.

А Саша, оставшись одна, облегченно вздыхает, как будто давняя тяжесть упала с ее плеч. Зачерпнув пригоршню воды, она умывается.

Потом снова перечитывает телеграмму, затем спокойно рвет ее.

Клочки бумаги падают на воду и тонут. Дольше всех задерживается на воде клочок, где только одно слово: «Аскер».

* * *

Из окна видна Москва. Тронутые розовым вечерним туманом громады зданий, зубчатые стены Кремля. Городская окраина, опоясанная светлым ремнем реки, дымит заводскими трубами. По реке идет баржа, медленно удаляясь к аркам мостов. Туман густеет, и город тает на глазах. Самолет, гудя и вспыхивая в низких лучах солнца, долго летит над сетью улиц и скрывается.

Около окна сидит Саша. Она просматривает пачку телеграмм. Все телеграммы из Баку, все подписаны Аскером. С берегов Каспийского моря они попали на подоконник высотного дома — студенческого общежития Московского университета, что на Ленинских горах. В комнате, кроме Саши, Наталья Алексеевна и две студентки — сашины подруги.

— Саша, как ты думаешь, — обращается к Верховской одна из подруг, — для чего люди изобрели телеграф?

— Она оставила этот вопрос открытым, — говорит вторая подруга. — Она телеграф принимает как таковой!

— Во всяком случае, телеграф изобретен не для того, чтобы ты не отвечала на телеграммы, — решает вмешаться в разговор Наталья Алексеевна. — Ты не отвечаешь ему. Это никуда не годится. Его телеграммы снятся мне по ночам!

— Мне тоже, — тихо говорит Саша. И не узнать, шутит она или говорит правду.

Резкий телефонный звонок. Наталья Алексеевна снимает трубку.

— Комната студентки Верховской! — говорит она официально, и вдруг лицо ее расплывается в торжествующую улыбку. — Тебя вызывает Баку!

Баку. Междугородняя переговорная станция. В кабине Аскер.

— Сашенька, — говорит он в телефонную трубку. — Наконец-то я слышу твой голос! Мне много надо тебе сказать, а дали только десять минут. Сашенька! Будет декада азербайджанского искусства в Москве... Я буду петь в Москве... Но это не скоро... Через год... Весной...

Москва. Комната Верховской.

— Год, — пытается подавить вздох Саша, — это совсем недолго. Просто триста шестьдесят пять дней, и все.

Баку. Переговорная.

— Нет, это много, Саша, я не могу ждать триста шестьдесят пять дней... Я тебе сейчас скажу... Почему не надо? Сашенька, я не понимаю... Что? Тогда слушай песню...

И Аскер поет в телефонную трубку о том, как страшно потерять любимую, о том, как печальна разлука с ней.

Около кабины Аскера собираются люди, а из других кабин тянут к нему телефонные трубки, чтобы в разных концах страны услышали песню Аскера, потому что слова в ней такие, которые каждый хочет сказать тому, кто сейчас далеко.

Москва. Комната Верховской в студенческом общежитии. Саша, прижав к уху трубку, слушает песню. Подруги окружили Сашу, пытаясь понять, что говорит ей Аскер. Наталья Алексеевна ходит по комнате на цыпочках.

— Все, — вздыхает Саша, — десять минут кончились.

— Он успел тебе сказать что-нибудь путное? — спрашивает Наталья Алексеевна.

— Нет... Он ничего не сказал, он пел!

Подруги и Наталья Алексеевна недоумевающе смотрят на Сашу.

— Что он делал? — переспрашивает первая подруга.

— Пел! — улыбается Саша. — И, по-моему, он меня все еще любит.

— Он тебе так сказал? — всплескивает руками вторая подруга.

— Нет, он так пел!

— Ну и слава богу, — облегченно вздыхает Наталья Алексеевна. — Может быть, ты теперь, душа моя, забудешь свои ужасные Кара-Кумы?

* * *

Кара-Кумы. Над барханами, над редкими деревцами саксаула крутит ветер такой силы, что в воздухе песку больше, чем на земле. И кажется чудом, что здесь стоит буровая вышка. Верх ее отдан во власть ветрам, а низ старательно обшит досками. Недалеко от вышки сиротливо стоит домик — культбудка бригады.

К вою осатанелого ветра прибавляется грохот бурового станка.

Около бурового станка собрались рабочие.

— Не сегодня-завтра загубим скважину, — пытается перекричать ветер высокий парень. — Заданную глубину прошли? Прошли! А где нефть? — он требует ответа от юноши, склонившегося над столиком, где лежит проба. — Еще десять метров прошли, где она, нефть, кто скажет? А копеечка государственная на ветер летит!

— Мы нефть обязательно поймаем, — говорит юноша и поднимает голову от стола. Это Саша Верховская.

— Я тебе, Александра Дмитриевна, верил, а сейчас не верю, — еще больше распаляется рабочий. — Вызывай начальство.

— Ошибки быть не может. — Видно, что Саша кричит, но голос ее еле слышен, так силен ветер. — Я приказываю продолжать бурение! — И Саша уходит.

— Прекратить разговоры, — это говорит пожилой туркмен—буровой мастер. — А если у тебя, парень, рыбье сердце, — уйди! С водовозкой в Нефтедаг отправим.

Грохочет буровой станок. Верховой поднимает новую трубу.

Недолог путь от буровой вышки до домика культбудки, но как трудно преодолеть сотню метров! Трудно итти Саше, очень трудно.

Сколько она уже идет в этой страшной песчаной поземке и сколько еще осталось? И верно ли она идет? Может, сбилась с дороги?

Саша останавливается, пытаясь увидеть или хотя бы услышать шум буровой. Но тщетно. Вокруг девушки песок да разноголосица ветра.

И вдруг в вое и свисте песчаной метели отчетливо проступает песня. Это поет Аскер. Саша останавливается.

— Галлюцинация, — шепчут ее губы. — Что со мной?

Но песня Аскера слышна все яснее и яснее.

Саша идет на песню, как на маяк. Песня уже рядом. Разрывая ветер грудью, Саша почти бежит на голос Аскера.

Неожиданно перед ней возникает домик культбудки.

В нем, в этом домике, поет ее Аскер.

— Аскер! — кричит Саша.

Она рывком открывает дверь. Дом пустой. Стоят нары, простой стол с врытыми вокруг него скамейками. В углу ящик полевого телефона и радиоприемник. Слышны аплодисменты. И мужской голос спокойно произносит: «Эту песню в исполнении Аскера Мурадова мы передавали по просьбе геолога Дмитрия Алексеевича Верховского».

Передача окончена. Отчетливо проступает грохот бурового станка. И вдруг сразу грохот обрывается. Только посвист ветра.

Саша бросается к двери, распахивает ее. Сквозь ураган прорывается к Саше радостный крик рабочих:

— Есть нефть! Есть нефть!..

Саша плачет, прижавшись лбом к косяку двери.

* * *

Кабинет зубного врача. Нудный зуд бормашины. В кресле сидит Юсуф. Он еще больше раздобрел.

— Вы и моя студентка Малейка, — говорит врач, продолжая пломбировать зуб Юсуфа, — созданы друг для друга... Сплюньте! — Юсуф сплевывает, одновременно пытаясь улыбнуться Малейке, которая принимает пациента на соседнем кресле.

— Вы солидный человек, — продолжает разговор врач. — Руководитель большой базы «Гастронома». Я сразу сказал: «Малейка, сказал я, если этому человеку нужно будет вырвать зуб, я это сделаю с удовольствием!»

— Ой-й-й! — резко вопит пациент Малейки.

— Что еще? — недовольно оглядывается врач. — Не кричите! Вы нервируете студентку-практикантку! Терпите, вы мужчина!

В соседнем кресле сидит Ага Бала. Так как Малейка держит над его зубом злобно гудящий буравчик, Ага Бала пытается знаками высказать свое возмущение. Но врач уже не смотрит на него.

— Кто такой геолог? — продолжает он увещевать Юсуфа. — Трава перекати-поле... нынче здесь, завтра там. Страшно подумать. Разве вам нужна жена-кочевник?

— Ой-й-й! Ой-й-й! — пуще прежнего вопит Ага Бала. — Живодерка! — Вырвавшись из рук Малейки, он кидается к двери и сталкивается с тетей Захрой.

— Спокойно, племянник! — басит тетя Захра. — Привезли «Ревизора».

Ага Бала сразу же отступает за кресло Малейки.

— Опять! — трагически произносит он. — Скажи ревизору, что у меня выдергивают... Что у меня выдергивают? — спрашивает он Малейку.

— Зуб мудрости, — отвечает Малейка, нежно глядя на Юсуфа.

— Поняла? — грозно поднимает палец Ага Бала. — Я лишаюсь мудрости!

— Хорошо, — мрачно говорит Захра. — Так вешать афишу?

— Какую афишу? — приподнимается в кресле Ага Бала.

— Я же тебе сказала... Привезли «Ревизора» — кинокартину. Ищут тебя, вешать афишу или нет?

— О Ага Бала! Где были твои глаза, когда ты эту женщину впервые назвал теткой! — И Ага Бала падает в кресло, отдавая себя во власть Малейки.

Снова ласковый шопот врача:

— А вы придете домой, вас ждет уют, любящая жена... Плюньте!

Юсуф плюет.

Стонет Ага Бала.

Свирепо гудят бормашины.

* * *

Вечер. По-весеннему шумный дождь. Москва. Улица Горького. Идут Саша и Наталья Алексеевна. У Натальи Алексеевны в руках большой зонт.

Наталья Алексеевна смотрит на часы.

— Будет неудобно, душа моя, — говорит она. — Ты могла не предупредить его о том, что уже вернулась с практики. Это даже мило, это сюрприз. Но опаздывать на концерт просто неприлично.

Площадь Маяковского. На здании концертного зала имени Чайковского огромные афиши, извещающие о концерте мастеров азербайджанского искусства.

Над окном кассы висит аншлаг: «На сегодня все билеты проданы».

У входа в зал толпа жаждущих попасть на концерт.

Здесь же группа девушек из плеяды так называемых «поклонниц». В руках у каждой цветы. Главарем среди них худая блондинка в роговых очках.

— Аскер, наверно, с артистического подъезда войдет! — восклицает блондинка.

— Там тоже наш пост! — успокаивает ее подруга.

— Ты в гостиницу ему звонила? — спрашивает третья.

— Он не снимает трубку, — возмущается блондинка.

Верховские, с любопытством прислушиваясь к разговору «поклонниц», проходят в вестибюль.

Белый, всегда праздничный концертный зал имени Чайковского. Идет концерт мастеров азербайджанского искусства.

Оркестр народных инструментов сменяет танцевальный коллектив. Танцоров — хор.

Но вот на сцене симфонический оркестр, и ведущий объявляет:

— Чайковский. Ария Ленского из оперы «Евгений Онегин». Исполняет Аскер Мурадов.

Бурные аплодисменты встречают певца.

Сердечно аплодируют Саша и Наталья Алексеевна.

— Я первый раз вижу его во фраке, — говорит Саша.

— Не выступать же ему в спецовке, дорогая, — пожимает плечами Наталья Алексеевна.

Неподалеку от Верховских, в проходе на ступеньках лестницы и на откидных стульях, расположились «поклонницы» Аскера.

— А эта, его пианистка, — шепчет меньшая «поклонница», — она...

Но ее тут же перебивает блондинка.

— Эта пианистка — его жена. Она с ним везде ездит....

— И совсем она ему не жена! — вмешивается в разговор Саша.

— Не спорьте, если не знаете! — обрывает ее блондинка. — Она москвичка. У них ребенок в прошлом году родился... девочка.

— Мальчик! Она с ним в саду гуляет! — слышен свистящий шопот первой «поклонницы».

Но вступает оркестр.

На «поклонниц» шикают.

Куда, куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни...

Но почему же таким тусклым стал праздничный концертный зал для Саши Верховской? Почему же голос Аскера звучит для нее как бы издалека?

Саша незаметно для Натальи Алексеевны встает и уходит.

* * *

Широкий простор улицы Горького. Дождь.

Он усиливается. Он гонит Сашу в подъезд, где группа москвичей пережидает ненастье.

Перед подъездом останавливается машина. Кто-то быстро вбегает по ступеням, хочет пройти в дом и вдруг чихает.

— Будьте здоровы! — грустно желает Саша.

Человек в плаще оглядывается — это Аскер.

— Сашенька! — говорит Аскер. — Сашенька! Ты? Это же чудо!

От волнения и радости он не находит слов.

— Ты ко мне? — наконец спрашивает Аскер.

— Нет, Аскер. Я тороплюсь. Я просто задержалась переждать дождь... Как жена, дети?

— Кто?! Жена?! Дети?!

У Аскера такое изумленное лицо, что Саша сама берет его под руку.

Они проходят в сквер около памятника Пушкину и садятся на скамью под отчаянный дождь.

— Помнишь, я мальчишкой говорил тебе о своей любви? — заглядывая ей в глаза, шепчет Аскер.

— Мало ли что говорят мальчишки, — улыбается Саша.

— Мальчишки всегда говорят правду! — упрямо настаивает Аскер и поет песню, что когда-то пел на выпускном балу в ремесленном училище.

...И прекращается дождь. Но странно, что он прекращается только над скамейкой, где сидят Аскер и Саша.

А над Москвой тот же весенний ливень.

Саша удивленно оглядывается и видит: Наталья Алексеевна, строго и независимо воздев очки к небу, держит над ними свой большой зонт.

Только Аскер ничего не замечает. Он поет для Саши.

В скверик послушать песню забегают прохожие. Они окружают скамейку, кто под зонтик, кто под плащ пряча соседа, кто просто прижавшись к дереву.

Москвичи слушают певца.

Вдохновенно поет Аскер.

# СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Р. ЮРЕНЕВ

## РОЖДЕННЫЙ ДРУЖБОЙ ФИЛЬМ

Выход на экраны цветного исторического фильма «Великий воин Албании Скандербег» — произведения, значительного по содержанию и художественной форме, позволяет вспомнить об опыте многолетней работы мастеров советского кино над историко-биографической тематикой.

Фильмы о великих людях исторического прошлого и современности, несомненно, сыграли заметную роль в формировании мировоззрения советского человека, воспитывая его в духе высокого патриотизма, в духе неуклонного следования по избранному пути к благородной цели.

Пристальное внимание к великим людям, прославившим родину своими жизненными подвигами, вполне закономерно для социалистического общества, которое обеспечивает расцвет человеческой личности, и продиктовано патриотизмом советских людей, их естественным желанием учиться жизни, творчеству, труду на примерах народных героев прошлого и настоящего. Решение марксистско-ленинской философией вопроса о роли личности в истории дало советским художникам возможность показать, как народ, двигая вперед историю, создает героев, умеющих правильно понять условия развития общества и вследствие этого играющих в жизни общества большую роль. В лучших биографических фильмах было показано, что судьбы героев неразрывно связаны с историей народа, было подчеркнуто стремление героев изменять события в соответствии с волей народа, были отображены важнейшие, наиболее существенные черты характеров исторических личностей в связи с эпохой, их национальным своеобразием, а также родом их занятий, профессий.

В то время как буржуазные, в особенности американские, кинематографисты, спекулируя именами знаменитых людей, бессовестно и нагло копались в мелочах их личной жизни, подчас сознательно стремясь скомпрометировать, опорочить героев, прогрессивные художники Запада следовали традициям советских мастеров. Они воспевали лучших сынов своих народов, показывая сущность их исторической деятельности, ее общенародное значение. Так, в Чехословакии были созданы фильмы о писателе Ирасеке, художнике Алеше, изобретателе Божеке; в Польше — о композиторах Шопене и Монюшко; в Венгрии — о поэте Петефи и о враче Земмельвайсе; в Германии — о враче Парацельсе. Прогрессивный кинематографист Франции А. Диаман-Берже поставил содержательный фильм об ученом и педагоге Фабре.

Правдиво воссозданные образы людей, талантливых и благородных, исторические события, исполненные высокого смысла, делали историко-биографические кинофильмы значительным явлением национальных культур.

Кинематография Народной Республики Албании родилась совсем недавно, в процессе совместной работы советских и молодых албанских кинематографистов над документальными фильмами «Новая Албания», «Первый конгресс партии», «Албания». В этих правдивых произведениях образной публицистики показана современная Албания, поднявшаяся свободной и гордой из пепла второй мировой войны. Героизм малочисленного, но мужественного и вечно молодого албанского народа, вставшего на путь строительства социализма, выраженный в разнообразных фактах народного творчества — в строительстве городов, заводов, дорог, домов, в развитии земледелия, в выращивании садов, в создании произведений науки и искусства, — был запечатлен в этих фильмах, а также в киножурналах и короткометражных очерках, самостоятельно снятых албанскими операторами.

Огромный творческий подъем, охвативший весь албанский народ, руководимый Партией труда, вызвал живой патриотический интерес и к историческому прошлому. Народ, сбросивший иго фашизма, с гордостью и любовью вспоминает о подвигах своих предков, на протяжении многих веков отражавших нашествие римлян и норманнов, византийцев и венецианцев и, наконец, турок, в борьбе с которыми прошло более половины тысячелетия албанской истории.

Сквозь черный дым горящих селений, через кровь мирных землепашцев, гордых повстанцев, через стоны опозоренных женщин и детей, уводимых в рабство, пронес албанский народ неукротимое свободолюбие, свои национальные обычаи, язык, свою древнюю, своеобразную культуру. Имена борцов за свободу и независимость Албании вечно жили в сердцах албанцев. Наиболее славное среди этих имен — имя Георгия Кастриота. За воинские подвиги он был прозван в честь Александра Македонского — Скандербегом, то есть Искандер-беком. Он возглавлял борьбу Албании против нашествия турок-османов, руководимых императорами Мурадом Вторым и Мехмедом Вторым в середине XV века.

Георгий Скандербег — герой многочисленных народных песен, сказаний, легенд, произведений лучших албанских писателей и художников. Он стал национальным героем Албании. В этом образе воплотился дух албанского народа, его характер, закаленный веками освободительной борьбы.

И сейчас, когда эта борьба увенчалась победой, возникла естественная необходимость в создании образа Скандербега средствами самого массового из искусств. Выполнить эту величественную задачу самостоятельно молодой албанской кинематографии было бы чрезвычайно сложно. Опыта создания художественных фильмов она еще не имеет. А сколько трудностей таит в себе задача воссоздания эпохи Возрождения, воссоздания албанской, турецкой, византийской и итальянской культур XV века! Как сложно создать живой и убедительный кинематографический образ человека, которого любит, знает, по-своему представляет себе каждый албанец!

История создания фильма «Великий воин Албании Скандербег» воистину показательна для международной политики Советского Союза, для социалистической культуры. Пламенный патриотизм советских людей органически включает в себя глубокое уважение к истории и культуре других народов. Чувства народа, борющегося за свою свободу и независимость, особенно близки и дороги советскому человеку. Подвиг героя-патриота, отдавшего жизнь служению своей родине, это, по убеждениям советских людей, самое высокое, самое благородное проявление человеческого гения.

Поэтому советские художники, помогавшие создавать фильм о Скандербеге, отнеслись к герою албанского народа с присущей им творческой взволнованностью, с подлинно вдохновенным вниманием.

Воспевая прошлое албанского народа, советские художники думали и о его будущем, стараясь всем, чем возможно, помочь созданию молодого албанского киноискусства. Потому-то вполне естественно и закономерно, что имена молодых албанских мастеров, участвовавших под руководством опытных советских художников в создании фильма о Скандербеге, будут названы здесь первыми. Режиссер В. Стратоберда, поэт Л. Силичи, композитор Ч. Задея, художники С. Рафаиль и Г. Хеба, артисты Б. Имами, А. Алибали, Н. Фрашери, М. Попи, К. Котмило, Л. Ковачи, М. Лагореци, С. Мио, С. Пали, К. Роши, А. Скали, М. Стефа, Л. Шлаку, Н. Шкези, З. Юбани и другие прошли замечательную творческую школу, создали высокохудожественные ценности и, несомненно, закрепят свой успех и в последующих самостоятельных произведениях.

Советские художники, работавшие над созданием фильма о Скандербеге, прежде всего глубоко и всесторонне изучили все возможные материалы, относящиеся к истории Албании XV века и соприкасающихся с ней стран. Сценарист Михаил Папава в статьях о своем пребывании в Албании вспоминал о той большой, чистосердечной, творческой помощи, которую оказали ему в изучении материалов и в собирании сказаний о Скандербеге албанские историки и литераторы. Режиссер Сергей Юткевич писал о том, как албанские крестьяне приносили уникальные национальные костюмы, необходимые для съемок. Албанцы — писатели и пастухи, рабочие и солдаты, старики и дети, узнав, что ставится фильм об их любимом герое, стремились помочь всем, чем могли: указать оператору красивейшее место для съемки, подсказать актеру правдивый жест, внести поправку в костюм или реквизит, наконец, принять участие в групповых и массовых сценах. Можно смело сказать, что фильм этот рожден дружбой советского и албанского народов.

Сценарий Папавы — сложное, но стройное эпическое произведение — охватывает более половины столетия, переносит действие из гор Албании в резиденцию султана Мурада — Адрианополь, оттуда обратно в различные города, села и крепости Шкиперии — страны орлов, как называли свою родину албанцы, оттуда в Венецию, в Сербию и снова в Албанию. В сценарии около сорока действующих лиц, в основном исторических, и множество эпизодических персонажей. Наконец, в сценарии три развернутых батальных сцены, показывающие бои в их развитии, с их перипетиями. Сложность и громоздкость композиции, а также недостаточно подробная разработка характеристик героев (многие из которых схожи между собой) являются недостатками сценария. Но возникает мысль, что такой сложности и громоздкости можно было избежать лишь ценой отказа от всестороннего показа исторических событий, а это привело бы к утрате исторической правдивости и художественной убедительности фильма.

Буржуазная историография прошлых лет уделила Албании — стране, сдерживавшей натиск османов на Европу, — несправедливо мало внимания. Искажены были основные события албанской истории, искажен и образ Скандербега. Современные западные историки Турции, Италии, Византии склонны намеренно извращать события в угоду реакционным концепциям цикличности исторического развития, насильственной смены одних культур другими, зависимости исторического процесса либо от воли отдельных личностей, либо от непознаваемых мистических «начал». Все эти концепции так или иначе служат прославлению господства одних народов над другими, служат империалистическим, захватническим целям.

В задачу сценариста входило, основываясь на глубоко изученных фактах истории и руководствуясь методом исторического материализма, показать историю борьбы албанского народа за сохранение своей независимости, своей развитой культуры, уходящей корнями в античную

культуру Иллирии и Эпира. Отсюда и возникала необходимость в тщательных мотивировках всех событий, в создании большой галлереи характеров — типических представителей разных социальных групп разных народов. Так, к примеру, чтобы показать феодальную раздробленность — существенную причину ослабления Албании того времени,—драматургу пришлось обрисовать князей Музаков, Балшу, Топию, Лека Захарию, Лека Дукадина и других, представляющих различные тенденции феодального общества Албании. Чтобы раскрыть сложнейшие переплетения и противоречия между реакционной политикой католической церкви и прогрессивным стремлением албанцев, чтобы противопоставить христианство мусульманским влияниям турок, драматургу пришлось ввести в сценарий и дожа Венеции, и коварного монаха-францисканца, и албанского священника-патриота Луку. Чтобы заострить спор с реакционными историографами, драматургу пришлось провести через весь сценарий линию придворного историка Мурада и Мехмеда — старого грека Лаоникуса.

Спор Лаоникуса со Скандербегом выражает философскую основу фильма, его центральный конфликт в теоретическом аспекте. Лаоникус (как и многие буржуазные историки современности) считает историю непознаваемой, алогичной сменой замкнутых циклов — греческого, римского, турецкого; народы не вольны распоряжаться своей судьбой, не должны сопротивляться приходящим из неизвестности новым силам. Скандербег верит в бессмертие народов, сохраняющих любовь к свободе. Он верит в то, что народы — творцы своих судеб. Поэтому он находит в себе силы стать в центре освободительного движения маленького народа Албании против несметных орд поработителей-османов. Показывая основные этапы деятельности Скандербега, фильм раскрывает, в сущности, целый период борьбы албанцев против турок. И хотя, мы знаем, после изображаемых на экране событий османам все же удалось завоевать Албанию, финал фильма показывает ее свободной, борющейся, победоносной. И в этом — глубокий политический смысл, большая историческая правда: несмотря на века порабощения, свободолюбивый албанский народ живет, его настоящее и будущее прекрасны. Лаоникус ошибался. Скандербег был прав.

Именно стройность идейной концепции придает стройность даже громоздкой композиции сценария. Несмотря на то, что перегруженность событиями и персонажами чрезвычайно затрудняла работу постановочного коллектива, что многочисленность ролей требовала от актеров предельной выразительности, лаконизма, что угрожающее обилие батальных сцен могло породить помпезность и повторы, — несмотря на все это, идейная ясность определила яркость образов сценария и, следовательно, успех фильма.

Сценарий Папавы написан мастерски. Сочный и выразительный язык большинства персонажей передает их индивидуальные особенности. Краткие, порой афористичные, близкие к пословицам, исполненные темперамента и задора реплики народного полководца Скандербега не спутаешь со спокойными, обстоятельными речами Лека Дукадина. Слова Мурада исполнены важности и хитрости. Старый дож цедит холодные, циничные, двусмысленные фразы, а крепостной воин Дин говорит искренне до простодушия и мудро, несмотря на грубоватость. Интонации чистого юноши Паля задумчивы и ясны, в речах Гамзы — скрытые страсти, противоречия, срывы.

Правда, выразительные речевые характеристики даны далеко не всем персонажам фильма. Некоторые действующие лица наделены лишь одной-двумя репликами, что не дает актерам достаточно материала.

Язык авторских описаний обстоятельств действия и места спокоен, точен. Скупые строки сценария содержат конкретные, ясные зрительные образы.

Сценарий М. Папавы — талантливое и умное произведение, насыщенное образами и мыслями, но чрезвычайно трудное для постановки.

С. Юткевич преодолел трудности сценария. Его режиссуру характеризуют прежде всего ясность, органичность идеи, стремление к красоте формы, спаянный единой режиссерской волей исполнительский ансамбль, состоящий из актеров различных школ, манер, темпераментов и даже национальностей, а также высокая изобразительная культура.

Основной идеей фильма о Скандербеге является идея бессмертия борющегося за свою свободу и независимость народа. Главный носитель этой идеи — Георгий Скандербег — не жалеет собственной жизни, ибо служит бессмертному народу; все мысли, чувства, побуждения он подчиняет необходимости воевать с турками, во имя своих идеалов он может быть и нежен и груб, и великодушен и коварен, и гибок и тверд. Он и вождь и слуга своего народа — это основная тема образа. И Юткевич уверенно и настойчиво ведет эту тему. Он не устает находить для нее все новые краски, все новые оттенки.

Основным мотивом турецких эпизодов является ложь, обман, интрига. Важный султан хитрит перед смиренным венецианцем, говорит, что обещать — не значит исполнить. Он хочет обмануть и Скандербега. Беседу султана и Скандербега подслушивает визирь. Дервиш оказывается посланцем с родины, но не сразу верит ему Скандербег: велит проверить, не подослан ли он. Снисходительно разъясняет Лаоникус свои мрачные взгляды на историю, и Скандербег не верит ему. Он верит только в свой народ, в возможность для него свободы. Он решает порвать с миром лжи во имя борьбы за свободу. Так подготовлено и оправдано бегство Скандербега от турок, где его насильно воспитывали и где он стал профессиональным военачальником, и его возвращение к своему народу.

Турецкие эпизоды решены режиссером в тревожащих цветовых сочетаниях: голубое спорит с золотым, черное — с желтым. Декорации давят монументальностью, беспокойным орнаментом, резьбой. И как только Скандербег покидает турецкий плен, перед группой мчащихся всадников распахиваются горные просторы Албании — голубое небо с белыми облаками, голубовато-зеленые горы, белые каменные дома, белые ленты горных дорог. Воздух, простор, солнце — родина!

Основным мотивом первых эпизодов в Албании является раздробленность сил народа перед опасностью вторжения. Белые камни, из которых сложены албанские дома, кажутся не сцементированными, а лишь собранными воедино. Скандербег устремляет все свои силы на то, чтобы объединить свой народ для отпора врагу. Его воля цементирует силы народа. Он многим жертвует для этого. Жертвует древним обычаем кровной мести, жертвует честью рода своего воспитателя, жертвует любовью своей сестры и своего друга, готов он пренебречь и собственной любовью. Им владеет одна идея — все для отпора туркам.

Режиссер настойчиво подчеркивает эту тему всеми средствами. Ему и самому приходится пожертвовать кое-чем из того, что было в сценарии. Он отказывается от возможностей развлечь или отвлечь зрителя, чтобы ярче и всесторонне провести тему мобилизации Скандербегом народных сил. Юткевич лишь бегло затрагивает тему любви Мамицы и Паля; он жертвует забавными сценами, характеризующими Дина, и интересным эпизодом «Лига албанских князей», где к теме объединения примешиваются некоторые мотивы зависти, он не поддается соблазну подробнее разработать любовную сцену Скандербега и Доники и не тратит ни одной лишней секунды, чтобы подчеркнуть ревность Гамзы.

Но зато как щедро, разнообразно и ярко разрабатывает режиссер сцену примирения враждующих родов, сцену отбора воинов, как величественно, возвышенно он показывает Скандербега, произносящего призывы к восстанию!

Батальные сцены — кавалерийская схватка при Тарвиоле, оборонительное сражение под стенами Круи и решительный рукопашный бой на берегах Адриатики — выполнены режиссером с настоящим размахом, разнообразием и силой. Стремительные переходы от далеких общих планов, заполненных дымом пожарищ и пылью, поднятой сотнями всадников, к коротким, как боевой клич, крупным планам — искаженное гневом лицо, рука, занесшая меч, лязгающие при столкновении щиты, храпящие конские морды. Нарастающий ритм внутрикадрового движения в сочетании с ритмом монтажа. Все убыстряющийся темп музыки... Таков характер первого, кавалерийского боя. Второй бой — осада Круи — решен с еще большим размахом. Поражает и количество участников сражения, и изобретательность художников, построивших колоссальные осадные башни, и разнообразие эффектных постановочных приемов. Третий бой происходит на лестницах античного акрополя, расположенного на берегу моря. Рукопашные схватки на лестницах позволили режиссеру блеснуть разнообразием композиций, построенных, в основном, по вертикалям. Но не только этим впечатляет сцена боя. Она хороша по мысли: албанцы защищают от варварских орд османов древнюю, уходящую корнями в античность европейскую культуру.

Разнообразные по своему решению батальные сцены равно привлекают выразительностью монтажа.

Глядя на эти сцены, с радостью понимаешь, что не забыты в нашем киноискусстве старые добрые традиции немого кинематографа. Прекрасный, стремительный, предельно выразительный и поэтому исполненный смысла монтаж Эйзенштейна в фильме «Стачка» и на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкине», монтаж Пудовкина в финале «Потомка Чингисхана» в свое время поразили весь мир. Музыка бесконечно обогатила возможности монтажа. Вспомним сцену ледового побоища у Эйзенштейна или бурю в начале «Адмирала Нахимова» Пудовкина. Сейчас Юткевич, чьи фильмы всегда отличались ясным и осмысленным монтажом, проявил подлинное новаторство.

Цветовой монтаж Юткевича свободен, энергичен, строен потому, что не отдельные кадры, а целые эпизоды решены им в единой колористической гамме и потому, что не статическая композиция каждого кадра в отдельности, а динамическая композиция эпизода в целом находит здесь свое художественное решение. Для каждого эпизода режиссер С. Юткевич, оператор Е. Андриканис и художник И. Шпинель ищут и находят соответствующую тональность. Так, заключительный бой Скандербега и Гамзы решен в тонких переходах от черного — через различные оттенки серого — к белому цвету. Костюм Гамзы черный, слегка отороченный серебром. Фоном для Гамзы служат тревожно несущиеся по небу черные разорванные тучи или черные волны прибоя с белыми гребнями пены. Костюм Скандербега — серый, стальной. Фоном для Скандербега служат просветы в облаках — серебристое сияющее небо. Единая строгая тональность сцены позволяет режиссеру свободно применять короткий монтаж, соответствующий темпу боя, нигде не оскорбляя глаз беспорядочным столкновением красок, цветовым мельканием.

Цветовые характеристики в фильме глубоко продуманы. Во всех батальных сценах, например, и албанцы и турки решены в определенных цветовых сочетаниях.

Турки появляются из дыма. Они быстро движутся на зрителя тупой, безликой толпой. Их цвета — коричневый и грязножелтый с оранжевым — как бы подчеркивают их единство с дымом и огнем пожаров, которым они предают албанские села.

Цвета албанцев — белый с черным и голубой. Голубое небо с белыми облаками над синевато-зеленой перспективой гор — мотив, который не устает разрабатывать, повторяя все в новых и новых вариантах, опера-

тор Е. Андриканис. Неровная поверхность белых камней албанских домов при ярком солнечном свете пересечена прихотливыми черными тенями. Тени деревьев на белой дороге. Черные стволы и белое цветение весенних деревьев в сочетании с юной, голубоватой листвой. И, наконец, костюмы албанцев — белые с черной отделкой — будь то домотканное полотно, украшенное вышивкой, или овчина, перехваченная ремнем. И как голубой отблеск мелькают в руках албанцев стальной меч, пастушеский нож, копье.

Отчетливая, контрастирующая цветовая характеристика сражающихся сторон позволяет зрителю при самых быстрых монтажных переходах ясно ощущать ход битвы, чувствовать, «чья берет», даже наблюдать в пылу сражения отдельных героев — Дина, Паля, Мамицу, Тануша Топию.

Живописцы знают, что цвет может говорить без слов. И в талантливых руках С. Юткевича, Е. Андриканиса, художника И. Шпинеля, чье творчество слито в органическом единстве, цвет, выбранный, как мы видели, не случайно, заговорил о самом важном — о войне захватнической и войне справедливой, о мрачных, жестоких силах вторжения, чуждых этому мирному краю, и о светлых, неразрывно связанных с природой своей родной земли силах народной армии.

Ясная мысль о непобедимости народа, защищающего родную землю, нашла удачное кинематографическое и подлинно художественное выражение в монтажном и цветовом построении батальных сцен.

Высокая живописная культура фильма обусловлена глубоким творческим освоением традиций реалистической живописи. Говоря о восприятии традиций живописи кинематографическими художниками, мы часто имеем в виду прямые заимствования, попытки передать кинематографическими средствами колорит, композицию или даже образы той или иной картины. Фильм о Скандербеге совершенно лишен таких наивных заимствований, хотя в нем явственно ощутимо влияние великих художников итальянского Возрождения. Сероватый ровный свет хмурого дня, белые мраморные плиты пола, по которым разгуливают сизые голуби, белые одеяния дожа — разве во всем этом не сказалась попытка передать кинематографическими средствами перламутровые гаммы венецианских художников? Или широкие, яркие, многоцветные общие планы штурма Круи — разве не ощущается в них влияние многофигурных композиций Ренессанса? Да, в фильме ясно ощутимы влияния великих живописцев, фильм живописен, но это кинематографическая живопись.

Изобразительной культуре фильма соответствует и его музыкальное оформление.

Верные средства для выражения основной идеи произведения найдены и композиторами. Ю. Свиридов и Ч. Задея написали музыку, основываясь на албанских народных мелодиях. Симфоническая разработка батальных сцен построена на столкновении короткой, часто повторяющейся темы нашествия с темой родины, темой Албании. Трудно словами описать музыкальную тему, широко и призывно пропетую трубами в эпизоде возвращения Скандербега на албанскую землю. Она тревожно звучала и в музыке боев, как бы прорываясь сквозь быстрое, механическое звучание оркестра, иллюстрирующего скачку всадников, боевые схватки солдат. И когда побеждали албанцы, эта простая, проникновенная, похожая на начало несложной народной песни тема приобретала ликующие, торжественные интонации.

Замечательная песня стала идейным средоточием финального эпизода фильма. Скандербег стар, болен, но не прекращает борьбы. Ему привозят вести о новых победах албанцев. Его окружают соратники и посланцы европейских государств. Выразительно декорационное оформление сцены. Художник Шпинель создал высокие, светлые залы из белого мра-

мора. В окна глядит синее небо, заглядывают весенние цветы олив. Оператор Е. Андриканис по-своему дополнил и развил замысел художника. По мраморным стенам скользят легкие тени деревьев, и это придает мрамору жизнь, как бы наполняет всю сцену теплым весенним воздухом. И вдруг шумное ликование соратников Скандербега сменяется тихой песней. По солнечным цветущим садам Албании медленно идет слепой старец с мальчиком-поводырем. Старчески слабым, но чистым голосом старец поет народную песнь о Скандербеге. О том, что он вечно молод, о том, что его непобедимый меч разрубает скалы. Скандербег велит призвать певца. И когда слепой хочет осязать, узнать великого воина Скандербега, тот подставляет ему молодого, могучего воина.

В поэтическом представлении народа Скандербег не может быть слабым и больным. Старый певец ощутил его вечно молодым и сильным. И мелодия его песни, подхваченная оркестром, понесла в будущее образ вечно могучего героя. Так получила поэтическое воплощение мысль о бессмертии человека, правильно понявшего устремления своего народа и сумевшего изменить условия его исторического развития к лучшему и поэтому ставшего народным героем. И пока продолжала звучать в оркестре мелодия песни о Скандербеге, на экране возникло его бронзовое изваяние — памятник, воздвигнутый Скандербегу в Тиране. И алое знамя современной свободной Албании затрепетало рядом с суровым профилем великого воина.

Памятник герою, не умирающему в сердце народа! Не этим ли можно кратко характеризовать задачу, стоявшую перед артистом Акакием Хоравой? Задача сложная, требующая возвышенных, обобщенных, героических средств. Хорава решил эту задачу с большим благородством и строгостью.

Актеру было трудно. То, что «оживляет» образ — бытовые черточки, мягкий юмор, простые человеческие чувства, — отсутствовало в замыслах сценариста, режиссера. В тексте роли Скандербега настойчиво проведена мысль о единстве страстей, мыслей, чаяний и поступков героя, подчиненности их одной, целиком владеющей героем идеи, — разбить турок.

Кормилица плачет над трупом сына, но Скандербег призывает ее забыть личное горе: надо разбить турок. Прекрасная девушка зовет его полюбоваться родными холмами, но он не видит ни прелести природы, ни восторженных, преданных глаз красавицы: из-за холмов приходят турки — их надо разбить. Любимая жена, мать его сына, в тихое праздничное утро спрашивает: помнит ли он, что́ за день сегодня, что́ было семнадцать лет назад? Скандербег пытается угадать: в этот день он разбил турок? Нет, сегодня день их свадьбы! И лицо Скандербега, едва осветившееся улыбкой нежности, снова становится суровым — он думает о турках.

Что ни говорите, это трудно сыграть! И Хорава справляется с этой трудностью потому, что не старается «оживить» роль, а находит прекрасное в ее страстной прямолинейности. Его жесты величественны, выражают грозную силу. Взгляд орлиный — проницательный и прямой. Улыбка открытая, быстрая. Весь облик исполнен благородства.

Правда, порой актер не использует всех возможностей роли. Глубокая человеческая драма Скандербега, которому изменил любимый воспитанник, друг, поверенный его мыслей и надежд — Гамза, раскрыта им недостаточно сильно.

Актеру помогают режиссер и оператор. Превосходны портреты Скандербега. Снятые немного снизу, на фоне голубого неба, яркие, величественные, лаконичные, они всегда монтажно сочетаются с общими планами народных масс. Рядом со Скандербегом обычно кто-либо из его сподвижников, часто просто воин с горящим факелом, с мечом, с вым-

пелом. Этот воин, непременно присутствующий почти на всех крупных планах Скандербега, делает естественными прямые переходы от портретных кадров вождя к планам народных масс. Изобразительное решение портретов Скандербега обусловлено идеей неразрывного единства народа и героя.

В фильме большое количество персонажей и большое количество актерских удач. Творчеству Юткевича свойственно объединение в стройный ансамбль актеров разных школ и стилей. Пример такого ансамбля мы видели уже однажды в фильме «Пржевальский», где вместе с русскими актерами играли актеры китайского классического театра. В фильме о Скандербеге участвуют русские, грузинские, армянские и албанские актеры. Они играют людей разных национальностей, культур, классов, характеров, играют подчас в совершенно различных манерах. И все эти образы фильма гармонически сливаются в пестрый, разнохарактерный, но единый в своей устремленности ансамбль.

Такого успеха мог добиться только режиссер-педагог, умеющий раскрыть и полностью использовать творческие возможности каждого актера — и прославленного мастера и молодого дебютанта.

К большим актерским удачам нужно отнести исполнение роли Паля молодым албанским актером Н. Фрашери. Его глаза полны чувства и мысли. Тонкие переживания скромного, преданного, самоотверженного человека донесены актером с настоящим волнением, с большой правдивостью. Хороша и Б. Имами в роли Доники. Актриса прекрасно двигается, с большим чувством передает нежность влюбленной девушки и ласку жены-соратницы, жены-друга. Слабее удалась роль Мамицы молодой албанской актрисе А. Алибали. С мечом, в шлеме, в сценах героических она, бесспорно, хороша, лирические же сцены проводит несколько скованно, робко.

Молодым албанским актерам пришлось встретиться с лучшими советскими мастерами.

В. Анджапаридзе в роли кормилицы Дафины показала подлинный трагедийный темперамент, тонкое мастерство, покоящееся на лучших традициях романтического грузинского театра. Изображение отчаяния, безысходного горя чрезвычайно трудно на экране, где мельчайший «переигрыш» звучит фальшиво, а актерская холодность приводит к явному неправдоподобию. Анджапаридзе с блестящей техникой и покоряющим чувством сыграла трудные сцены отчаяния над трупом сына и при известии о смерти мужа.

Мягко, вдумчиво и вместе с тем четко обрисовал старейший актер Армении В. Папазян образ султана Мурада. Привлекает внимание зрителей А. Вертинский в роли дожа. Правда, некоторые краски артист повторил из своей прежней роли кардинала («Заговор обреченных»), но ленивая грация движений, напевные интонации, переходящие в молитвенное бормотание, неожиданно прерываемое четкими словами повелений, удались ему превосходно. Четкого рисунка добился В. Соловьев в небольшой, но выразительной роли францисканца. С. Закариадзе сыграл грека Лаоникуса умно, сильно, хочется сказать — безжалостно. Пожалуй, лишь в последней сцене физическая немощь историка показана средствами, близкими натуралистическим.

В большой и сложной роли Гамзы — ревнивого соратника Скандербега, а затем предателя — молодой актер С. Соколовский, бесспорно, хорош. Ему лучше всего удается внешний рисунок роли. Что-то кошачье, осторожное, коварное чувствуется в движениях Гамзы, чьи честолюбие и заносчивость подчеркнуты алым турецким и черным византийским костюмами. В сцене, где сербский деспот Бранкович призывает Гамзу к предательству, режиссер приближает аппарат к самому лицу актера, и мы видим в его глазах борьбу противоречивых, темных чувств.

К сожалению, образ крестьянина-бойца Дина не вполне удался в фильме. Превосходный реалистический актер Б. Тенин, выступавший во всех фильмах Юткевича, на этот раз не нашел ключа к решению образа, сочетающего героические и юмористические краски. Его Дин добр, симпатичен, но недостаточно силен. Это бытовой образ, а драматургия фильма требовала поднять его до уровня легендарного. Вероятно, многое Тенин потерял при окончательном монтаже фильма: по сценарию его роль была гораздо больше, богаче.

Недостаток материала, краткость и схематичность ролей, схожих между собой по драматическим функциям, не позволили артистам О. Жакову, Г. Черноволенко, Н. Бубнову, Г. Румянцеву создать яркие образы соратников Скандербега Тануша Топии, Мараша, Луки, Леки Дукадина.

В целом, несмотря на некоторую неравноценность актерских удач, исполнительское искусство в фильме на высоком уровне.

Необходимо сказать и об огромной, поистине творческой работе многочисленных кинематографических специалистов. Комбинированные съемки позволили зрителю побывать и в Адрианополе, и в Венеции, полюбоваться видом горного водопада и ни разу не задуматься над тем, «настоящее» ли все это и как это сделано. Выполнение декораций в павильонах и пристроек на натуре, качество костюмов, грима, звучание оркестра и хорошая запись звука, слаженные действия огромного числа статистов в массовых сценах — все это говорит о высокой кинематографической культуре коллектива киностудии «Мосфильм», о творческой взыскательности, организованности и энтузиазме всех многочисленных создателей фильма.

Фильм «Великий воин Албании Скандербег» свободен от некоторых недостатков, присущих последним биографическим фильмам, которые изображали героя вне связи с народными массами, искусственно отрывали его от окружающей среды и страдали однообразием характеров, вялостью драматургических композиций, штампованными приемами.

Георгий Скандербег показан как народный герой, в неразрывной связи с албанским народом. Это придает образу силу и жизненность, несмотря на отсутствие бытовых, «личных», индивидуальных черт характера. Образ Скандербега — возвышенный, романтический и подлинно народный, живой — выражает сущность жизненных интересов албанского народа, сущность исторической борьбы, и в этом его красота и правда.

Весь строй, весь характер фильма проникнут албанским национальным духом, албанской природой, албанскими обычаями и нравами. Это придает ему неповторимое своеобразие.

Фильм, созданный в содружестве с деятелями молодой албанской кинематографии советскими мастерами, влюбленными в Албанию, в ее свободный народ, в ее героическую историю, явится крупным, радостным событием в культурной жизни Албании и Советского Союза.

Люди всех стран, люди, любящие свободу, уважающие право народов на самоопределение и борющиеся за мир, с волнением и радостью воспримут этот рожденный дружбой фильм.

ВЕЛИКИЙ ВОИН АЛБАНИИ СКАНДЕРБЕГ

ВЕЛИКИЙ ВОИН АЛБАНИИ СКАНДЕРБЕГ

ВЕЛИКИЙ ВОИН АЛБАНИИ СКАНДЕРБЕГ

ВЕЛИКИЙ ВОИН АЛБАНИИ СКАНДЕРБЕГ

# ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

М. СЛЕПНЕВ

*Герой Советского Союза*

## СВЕРЯЯ С ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ

(Заметки зрителя)

Для начала — несколько строк из сценария:

«Среди цветущих подсолнухов идут Лида и Василий. Молодой шахтер тихо спрашивает:

— Лида, ты скажи... ты меня любишь?..

— Люблю...

— Да?! — обрадованно восклицает Василий. — Ну, тогда сегодня же и объявимся!

— Боюсь! — просто и искренне отвечает девушка.

Василий взволнованно продолжает:

— Да я не только у нас на шахте, я во всем Донбассе лучшим навалоотбойщиком буду! Ты мне только скажи: ты меня любишь?

И Лида счастливо повторяет:

— Люблю...»

Это один из первых эпизодов киносценария «Донецкие шахтеры». Я хочу обратить внимание на этот маленький эпизод только потому, что в нем, как в капле воды, отразились некоторые общие недостатки нашей кинодраматургии.

Сценаристы изобразили объяснение в любви: юноша и девушка впервые говорят друг другу о большом чувстве, они готовы на всю жизнь связать свои судьбы, и ничего, кроме застенчивости Лиды, не мешает им «объявиться», ничто не препятствует их свадьбе. Авторы полагают, что молодые люди должны быть счастливы друг с другом. И в финале фильма действительно перед зрителями развертывается торжественная картина шахтерской свадьбы.

Но попытаемся разобраться в отношениях жениха и невесты, ибо многое в этих отношениях кажется странным.

Вспомним объяснение молодых героев в любви. Нет, вспомним сперва свое объяснение в любви. Разве этот момент, такой волнующий и значительный в нашей жизни, был столь «проходным», столь несущественным, как он изображен в сценарии? Разве так просто было задать этот вопрос: «Ты скажи... ты меня любишь?» Разве так легко и так бездумно родилось ответное: «Люблю...»?

Быть может, эти вопросы покажутся кое-кому сентиментальными. Вот еще, — возразят нам, — чего захотели! Василий и Лида — люди прямые, открытые. Поэзия их любви — в откровенности, в прямоте, с которой они говорят о своем чувстве. Им-де стыдиться нечего: они давно догадываются, что их радостная, праздничная молодая любовь взаимна, что их друзья и родные счастливы будут благословить это чувство...

Правда, реплика Лиды, боящейся объявить об этой любви, несколько расходится с подобными рассуждениями, но примем их, как гово-

рится, на веру. Всякая бывает любовь. Однако в том-то и дело, что никакой любви между Василием и Лидой мы не ощущаем. Это со страшной, убийственной для сценаристов силой доказывают слова Василия:

— Да я не только у нас на шахте, я во всем Донбассе лучшим навалоотбойщиком буду! Ты мне только скажи: ты меня любишь?

После этих слов остается лишь подивиться детской наивности Лиды, которая «счастливо повторяет: «Люблю».

Чувство, которое сценаристы пытаются выдать за любовь, на самом деле есть нечто неизмеримо меньшее: Василий говорит просто о моральной поддержке, необходимой ему, чтобы стать лучшим навалоотбойщиком во всем Донбассе. То, что здесь называется любовью, имеет лишь чисто служебную функцию помощи герою в его производственных успехах. Герой «любит» не потому, что он любит, а потому, что, если его полюбят, ему легче будет работать.

Именно по этой деловой, производственной линии и развертываются дальше отношения Лиды и Василия.

Коль скоро труд навалоотбойщиков должен заменить горноугольный комбайн, Василию предстоит освоить новую специальность. Надо учиться. Но учиться в Донбассе он стыдится: его все знают как одного из лучших стахановцев, и ему кажется зазорным «садиться за парту» у всех на виду. Он собирается уехать из родных мест. Тут между Василием и Лидой происходит еще один весьма характерный разговор:

— Любишь ты меня или не любишь? Отвечай! — говорит Василий.

— Ну, вот опять!.. — вполне резонно сердится Лида, очевидно, понимая, что Василий снова пришел за каким-нибудь подспорьем. Неспроста же он спрашивает!

И действительно, Василий тотчас формулирует свои требования:

— Если любишь, тогда собирайся и едем.

Но тут выясняется такая оказия: Лида сама, видите ли, подала заявление в горный институт. Она тоже хочет учиться. Кто же кому должен помогать?

«Конфликт!» радуются авторы.

Василий, конечно, немедленно обижается:

— Ну что ж, желаю успеха, — говорит он спесиво и после небольших препирательств резюмирует: — Тогда прощай, Лида! Если любишь — дождешься, ну, а не любишь...

Тут сценаристы ставят спасительное многоточие.

Между тем хотелось бы все-таки знать, что скрывается за этими тремя точками: «Не любишь — все равно обо мне скоро весь Союз заговорит», или: «Не любишь — другую найду, она поможет мне освоить новую технику!», или: «Не любишь — значит, бери на себя ответственность за то, что я не смогу стать передовым шахтером!»

Впрочем, не все ли равно? В любом из этих вариантов речь идет не о любви. Любовь подменяется каким-то убогим, страшно бедным чувством, становится чем-то вроде придатка к новой технике.

Интересно, что сценаристы убеждены, будто изображенные ими отношения весьма привлекательны. Они выводят в фильме еще одну пару — мужа и жену Трофименко, как бы показывая, какое счастье ждет Василия и Лиду в будущем.

Трофименко — один из конструкторов горного комбайна. При испытании этой машины у него возникают трудности. На шахту, где работает Трофименко, приезжает его жена — она же его товарищ по работе.

«Хмурый и усталый идет Трофименко. Подходит к дому — и вдруг замечает жену.

— Вера! — радостно восклицает он и бросается к ней. Он так долго ждал ее! Но сразу вспоминаются тревожные дни ожидания. И вместо

того чтобы ласково обнять жену, он вдруг набрасывается на нее с упреком: — А-а, наконец-то приехала! Ну, знаешь, долго же тебя надо просить и ждать!..

— Ты бы сначала поздоровался, Митя!..

Но Трофименко не слышит ее.

— Что вообще думает конструкторское бюро? — бушует он. — Почему молчат...»

Всю эту сцену встречи супругов наблюдают Василий и Лида. И Василий с восторгом говорит:

— Вот настоящая любовь!

Полно, настоящая ли? По мысли авторов, чем больше взаимоотношения мужчины и женщины напоминают производственное совещание, тем будто бы сильнее накал их взаимных чувств.

Надо отдать сценаристам должное: они исходят из хороших побуждений. Они, видимо, искренне хотят выразить в своих произведениях тот неоспоримый факт, что в нашем советском обществе, где труд стал радостью и смыслом жизни человека, новое отношение к труду наложило свой отпечаток и на взаимоотношения людей в семье и на любовь. Действительно, трудно себе представить советскую семью (или влюбленную пару), в которой жена (или невеста) не интересуется работой мужа (или жениха), не разделяет его трудовых интересов, его тревог, забот или успехов. Раньше сплошь да рядом можно было встретить женщину, имевшую самое смутное представление о том, чем занимается ее супруг вне дома, на заводе или в учреждении; сейчас такая женщина — явление редкое. Так уж у нас повелось: успех в труде — значит, радость в доме, и наоборот, дружная семья помогает всем ее членам в труде.

Все это так. Но гармония между личным счастьем и общественным трудом, к которой все мы стремимся, вовсе не означает полного подчинения личных отношений (любовных, семейных) трудовым. Нет ничего более фальшивого, нелепого и более далекого от принципов нашей советской морали, чем такое аскетическое принижение человеческого чувства. Когда любовь рассматривается как один из «факторов» трудового процесса, опошляются и любовь и труд, а значит, опошляется, фальсифицируется и образ советского человека.

Мы боремся за чистоту нашей морали, мы высоко ценим большие человеческие чувства и хотим, чтобы они широко, свободно, сильно расцветали под нашим небом и приносили людям большое, яркое счастье! А вместо этого нам предлагают любоваться на экране людьми, для которых в любви важно только одно: сколько процентов прибавит она к производительности их труда! На экране, а еще чаще на сцене, появляются «влюбленные» пары, которые торопливо и бурно расходятся, как только выясняется, что жених не сочувствует неким рационализаторским нововведениям, предлагаемым невестой.

Подозрительная легкость, с которой герои идут на разрыв, их поистине удивительное пренебрежение к собственным чувствам вызывают сомнение не только в наличии у них таких чувств. Под вопрос ставится и другое — способны ли эти так торопливо ссорящиеся люди всерьез относиться к самому труду, из-за которого якобы они и ссорятся. Зрители-то знают настоящую цену и любви и труду, и они либо не верят поведению этих героев, либо осуждают их. В самом деле, неужели люди, которые любят друг друга, не смогут договориться по вопросу, суть и решение которого ясны всем? Неужели без развода никак тут не обойтись?

В жизни люди любят сильнее, красивее и сложнее, чем в иных наших сценариях и пьесах, и работают интереснее, вдохновеннее, лучше и не потому, что подчиняют любовь работе, но потому, что богатое чувство воодушевляет в труде, а вдохновенный труд обогащает чувства.

* * *

Фильму «Сельский врач», поставленному одним из талантливых режиссеров нашего кинематографа С. Герасимовым, казалось бы, все обещало успех. Интересная, волнующая тема. Отличные, известные в народе артисты. Долгая, терпеливая, полная творческих поисков режиссерская работа. Но картина не взволновала зрителей, не вызвала подлинного интереса. Почему же это произошло?

Замысел сценария, написанного М. Смирновой, небезинтересен. Молодой врач Татьяна Казакова приезжает в сельскую больницу. Каждый из нас может представить себе, какие огромные трудности предстояло преодолеть Казаковой, прежде чем она стала действительно хорошим врачом, завоевала авторитет, приобрела уверенность, опыт, практические знания. Ведь каждый из нас с естественной и понятной тревогой доверил бы свое здоровье, а быть может, и жизнь молодому, неопытному врачу, только что сошедшему со студенческой скамьи! Практическое освоение любой профессии есть трудное испытание для молодого, только еще формирующегося характера. Профессия врача в этом смысле особенно драматична, так как врач отвечает за здоровье и жизнь людей.

Но как ослаблен, как идиллически умиротворен этот драматизм в сценарии! Какие пустяковые трудности преодолевает Казакова! Самая страшная беда, оказывается, в том, что у ее непосредственного начальника, главного врача сельской больницы Арсеньева, трудный характер. Нет, не плохой, а именно трудный характер — зрители вместе с Казаковой очень скоро должны убедиться в том, что Арсеньев — прекрасный, замечательный, отзывчивый, добрейший человек, поэт и подвижник врачебного долга, патриот своей больницы, своего села, своей Родины.

На девятой странице сценария Казакова знакомится с Арсеньевым. Он неприветливо встречает нового врача. «Нет! Не уживутся!» — решительно заявляет пожилая няня. На четырнадцатой странице Арсеньев резко бросает Казаковой обидную фразу: «Работать надо уметь, молодой человек». И уже на восемнадцатой — тепло, нежно, заботливо успокаивает девушку, не сумевшую спасти смертельно больного. Собственно, на протяжении этих девяти страниц и исчерпываются все трудности. Остальные тридцать страниц изображают победное шествие Казаковой от успеха к успеху.

Когда мы в жизни видим, что человек одаренный, честный, целеустремленный уверенно, быстро и удачливо идет по намеченному пути, мы радуемся за него. Это естественно.

Но в искусстве интересно другое. Чтобы понять, как разнообразна и сложна деятельность сельского врача, мы вовсе не нуждаемся в помощи художника. Об этом рассказывают научно-популярные книги, журнальные и газетные очерки и статьи, наконец, документальные фильмы. От художественной картины мы ждем раскрытия характера человека, его духовного мира, хотим постигнуть особенности богатства души Казаковой, а не особенности и масштабы ее профессии. Между тем сценарий «Сельский врач» мало что говорит о Казаковой. Правда, известно, что она «хорошая», «положительная», а также «волевая», «инициативная», «мужественная», «настойчивая». Но все эти определения условны, мы должны принять их на веру, потому что ни одного из этих качеств сценарий не раскрывает в действии, в борьбе, в преодолении подлинных трудностей.

Героиня входит в сценарий и в фильм «готовенькой». Все эти качества уже при ней, и никаких серьезных препятствий преодолевать ей не приходится. «Будь хорошим — и тебе будет хорошо», — словно говорит сценарист зрителю.

Что ж, вообще-то это верно. Но ведь «хорошим» еще надо стать! Зрителя как раз и волнует, как с т а л а Казакова такой, как она боро-

лась, как в борьбе формировался ее характер, как набирала она силы? Об этом сценарий умалчивает.

И получается, быть может, к большому удивлению сценариста, что зрители просто не сочувствуют Казаковой. Ведь сочувствие приходит вслед за интересом к человеку. А Казакова даже не успевает нас заинтересовать. Мы и хотели бы переживать вместе с ней, но переживать-то нечего...

В таком случае актриса при всей своей одаренности, при всем своем опыте может сделать очень немногое: насколько возможно усилить пустячные переживания, насколько возможно согреть своим обаянием холодные слова... Больше ничего.

Когда герой побеждает легко, словно фокусы показывает, когда ему не приходится вступать в трудную борьбу, в том числе с самим собой, тогда мы неизбежно остаемся к нему равнодушны, какую бы величественную баталию ни развертывали вокруг него сценарист и постановщик. Мне кажется, что такое спокойное отношение вызывает, например, образ адмирала Ушакова в фильме М. Ромма. Кипучая деятельность Ушакова показана в обеих сериях фильма излишне парадно. Сколько бы Ушаков ни вглядывался в морскую даль, сколько бы ни отдавал он отрывистых и решительных приказаний, сколько бы ни бросал независимых и гордых взглядов на императрицу, на Потемкина, на Нельсона, на турецкого султана, нас это не взволнует, потому что герою все дается легко.

Получается парадоксальное явление. На экране, казалось бы, до предела напряженная борьба: стреляют пушки, гибнут матросы, пылают целые корабли! Но за всем этим борьбы-то и не чувствуется, потому что в произведении искусства — и в кино в первую очередь — должны сражаться между собой не корабли, не флоты и армии, а конкретные, живые люди, чьи характеры, воля, энергия вовлечены в борьбу. Вот о чем, мне кажется, нельзя забывать.

В фильме «Звезда», сценарий которого написан П. Фурманским по мотивам повести Э. Казакевича, много хорошего, в нем есть волнующие эпизоды. Зритель беспокоится за жизнь героев, которых он успел полюбить, потому что люди эти связаны между собой живыми человеческими чувствами — вместе с ними подвергается смертельной опасности их любовь, их сердечная и благородная фронтовая дружба. Чувства вовлечены в борьбу — вот в чем секрет успеха многих эпизодов фильма.

Но есть в фильме места, не вызывающие волнения. Так, все сцены подготовки к разведке, тренировки разведчиков напоминают кадры из какой-нибудь военно-учебной картины.

Эффектная панорама ночного боя, снятая так «красиво», нас не волнует. Но эпизод, где часовой-гитлеровец вглядывается в лес, не понимая, померещилось ему или он действительно видел русских разведчиков, волнует нас чрезвычайно, ибо прямо связан с судьбой полюбившихся нам героев.

Только выявляя внутренний мир героя в борьбе, в преодолении трудностей, в драматическом столкновении чувств, мыслей, сценарист вправе рассчитывать, что его герой завоюет симпатию зрителей.

* * *

Известно, что «маленькие правды», о которых не случайно много и настойчиво говорил Станиславский, активно помогают актеру, а «маленькие неправды» столь же активно мешают ему. Лучшие эпизоды фильма «Сказание о земле Сибирской» происходят в достоверной бытовой обстановке. Таковы, например, кадры, заснятые на барже, медленно плывущей по великой сибирской реке. Все мелочи здесь достоверны, и актеры играют в этом поэтичном эпизоде прекрасно. А в финале

действие развертывается в невероятно пышной, холодной обстановке совершенно условной квартиры—и актеры играют напыщенно, фальшиво.

И это понятно. Атмосфера оказывает свое воздействие на актера. «Лак» заливает и его искусство. Особенно сильно это заметно в цветных картинах в тех случаях, когда режиссеры и операторы увлекаются яркостью красок и смакуют наиболее эффектные их сочетания. Скромный и прекрасный именно своей скромностью северный пейзаж вдруг поражает какой-то неведомо откуда взявшейся тропической многоцветностью. В обыкновенной квартире неожиданно возникают краски, бьющие в глаза. Жить в таком смешении красного и зеленого, синего и золотого было бы просто невозможно, а играть... играть, вероятно, очень трудно и неприятно.

А главная беда — сценаристы иногда лакируют не только быт, но и самые образы своих героев. На экране появляются люди, «правильные» до полного исчезновения индивидуальности.

В жизни человек, допустим, сварливый или, наоборот, преувеличенно мягкий, или застенчивый, грубоватый, горячий, сентиментальный может при всех этих качествах быть героем, совершать подвиги. В отличие от этого «положительный герой» кинематографа обязательно обладает всеми — решительно всеми! — прекрасными качествами: он и вежлив, и во всем принципиален, и непременно солиден, и, как правило, «сдержан»... В лучшем случае дается ему один какой-нибудь недостаток, скажем, несговорчивость или горячность, и тогда сценарий строится на преодолении этого недостатка. Конечно, в финале герой «осознает» и «преодолевает» этот единственный изъян. Скучно смотреть на таких героев!

Вспомним секретаря райкома в фильме «Возвращение Василия Бортникова». Изображен человек в меру умный, совершенно благожелательный, высказывающий одни только прописные истины, и... лишенный всякого намека на индивидуальность. Для него не существует ни трудностей, ни радостей; он ничего не чувствует, ни о чем не волнуется. Да и стоит ли волноваться? Ведь у него на все случаи жизни есть готовый ответ!

Мы слишком хорошо знаем реальных, подлинных героев наших дней, чтобы согласиться с таким их искажением. Нет, наши люди — земные, живые, духовно богатые, умеющие по-настоящему болеть за доверенное им дело, они каждый по-своему самобытны. У них есть характеры — сильные, сложные, интересные, и тем не менее далеко не всегда они сразу знают, как поступить, что сделать, что сказать. У них есть простые, человеческие симпатии и антипатии, склонности и привычки, и далеко, далеко не все эти черты «правильны»!

Жизнь опровергает, опрокидывает всякий схематизм, всякую предвзятость в искусстве. Жизнь прекрасна именно своей сложностью, своей многообразной и зачастую трудной борьбой, переменчивым и всегда полным волнующей новизны драматизмом столкновений передового, побеждающего с тем, что мешает развитию, движению вперед. Живые люди — не пешки, не пассивные «носители» тех или других принципов, тех или других достоинств, а деятельные, активные, энергичные участники этой борьбы.

Наше киноискусство должно полностью освободиться от привычных схем, взглянуть на жизнь, как говорил Гоголь, «свежими очами», и тогда в сценариях и фильмах появятся настоящие герои наших дней.

Б. ЗЕЛЕНСКИЙ, М. ИОФФЕ

# О КИНОРЕКЛАМЕ

Яркие плакаты, афиши, большие рекламные панно на городских улицах, фотомонтажи, витрины с фотокадрами, листовки и печатные либретто в кинотеатрах, иллюстрированные объявления в газетах, короткие рекламные фильмы, демонстрируемые в начале киносеансов, сообщают зрителю о каждой новой картине, которая выпускается на экраны.

В противоположность рекламе капиталистической, преследующей узкокоммерческие, корыстные цели, наша советская реклама призвана широко пропагандировать произведения передового киноискусства и служит удовлетворению культурных запросов широких масс трудящихся.

Различие в целях влечет за собой и различие в средствах, которыми эти цели достигаются.

У буржуазной рекламы нет ничего святого, для нее не существует норм эстетики и морали, она не останавливается перед самой беззастенчивой фальсификацией, ложью, профанирует образы популярных исторических деятелей, классические произведения искусства — все идет в ход, лишь бы ошарашить зрителя чем-нибудь неожиданным, из ряда вон выходящим, лишь бы привлечь его внимание, возбудить его любопытство.

Отличительное качество советской рекламы — ее правдивость. Чтобы достичь своей цели, ей не нужно никого обманывать. Она должна убедительно показать, что фильм, о котором она оповещает, по своей идейной направленности, содержанию и художественным достоинствам отвечает интересам советского зрителя. Чем правдивее наша реклама, чем больше доверия она способна к себе возбудить, тем сильнее ее воздействие, ее эффективность.

Однако и самая достоверная информация должна быть облечена в активную, убеждающую, призывную форму, поиски которой заставляют обратиться к впечатляющему языку художественных образов, к искусству.

Особенность советской рекламы заключается в том, что предъявляемые к ней требования не вступают в конфликт с требованиями реалистического искусства. Чем выше художественный уровень нашей рекламы, тем лучше она удовлетворяет своему назначению, тем больше ее успех.

Нельзя также забывать и о том, что реклама, как правило, обращается к очень широкому кругу людей и, естественно, влияет на развитие их художественного вкуса. Эта важная в наших условиях проблема нисколько не беспокоит, разумеется, организаторов и создателей рекламы в капиталистических странах; там можно встретить вопиющие образцы безвкусия и антихудожественности.

Предъявляемые к рекламе требования правдивости и художественности ни в какой мере не позволяют игнорировать специфические особенности рекламы, обусловленные ее прямым назначением. Хороший рекламный плакат, давая верное представление о содержании фильма, отличаясь высоким качеством исполнения, и по композиции, и по рисунку, и по колориту должен быть ярким, броским, заметным, должен выделяться новизной и оригинальностью замысла и решения, должен привлекать к себе внимание и возбуждать интерес зрителя. Без этих качеств нет настоящей рекламы. Но в погоне за «рекламностью» не следует увлекаться внешними эффектами в ущерб содержанию, нельзя отступать от идейных

и художественных принципов подлинно советской рекламы.

Профессиональная художественная подготовка, учет специфических особенностей рекламного искусства, знание того, как воспринимается и какое действие оказывает тот или иной вид рекламы, необходимы не только непосредственным создателям рекламных плакатов, стендов или листовок, но и людям, которые планируют и организуют рекламу, руководят ее созданием и распространением.

Капиталистические монополии, тратя на рекламирование своей продукции огромные средства, пытаются строить деятельность рекламных организаций на «научной» основе. Они содержат высокооплачиваемых специалистов по рекламному делу, финансируют «теоретическую» разработку принципов рекламирования, ставят всевозможные психологические эксперименты для изучения эффективности различных методов и способов рекламы. По вопросам, связанным с теорией и практикой рекламирования, имеется на Западе обширная литература, издаются специальные журналы.

Подавляющее большинство выводов, к которым приходят буржуазные «теоретики» рекламы, для нас никакого практического значения не имеют, так как основываются на глубоко чуждых социалистическому обществу предпосылках, носят узкоутилитарный характер, обусловленный погоней за максимальной прибылью, и с подлинной наукой имеют весьма мало общего.

Между тем научный подход к организации рекламного дела, к практике рекламирования нам необходим. Дилетантизм и самотек в этой области недопустимы; они зачастую приводят к непроизводительной трате государственных средств на непродуманные рекламные мероприятия, которые никакого эффекта не дают и дать не могут, и, с другой стороны, ограничивают возможности проявления творческой инициативы и изобретательности, без которых нет хорошей, действенной рекламы.

К сожалению, научная работа по изучению и обобщению опыта советской рекламы, и в частности кинорекламы, нигде у нас систематически не ведется; специалистов в этой области очень мало. Многие недостатки в практике рекламирования объясняются тем, что люди, которые этим занимаются, часто не обладают необходимой подготовкой, знаниями и опытом. Постановка всего дела кинорекламы требует решительного улучшения.

**Плакат художника Я. Руклевского**

**Плакат художника Б. Зеленского**

Хорошо организованная, стоящая на высоком идейном и художественном уровне пропаганда кинофильмов играет большую роль в улучшении кинообслуживания населения, помогая тем самым решению важнейшей задачи, поставленной партией и правительством, — удовлетворению растущих культурных запросов трудящихся нашей Родины.

Улучшение качества кинорекламы — это не узковедомственное дело, а проблема широкого общественного значения.

* * *

Основная масса рекламных изданий, пропагандирующих кинофильмы в нашей стране, выпускается фабрикой «Рекламфильм» Главного управления кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР. Трудно сказать, почему «Рекламфильм» официально называется фабрикой: по существу это должно быть издательство с собственной производственной базой — типолитографией и цехом фотопечати.

«Рекламфильм» обслуживает через местные конторы Главкинопроката всю киносеть, выпуская для каждого поступающего в прокат фильма от одного до четырех многокрасочных литографских плакатов разного размера; литографские и типографские афиши — шрифтовые и с рисунком, большие и маленькие; иллюстрированные листовки; справки-либретто; рисунки для газетных клише; комплекты фотографий; так называемые «фотопособия» для рекламных стендов, представляющие собой фотомонтажные плакатики, размножаемые фотопечатью в двух размерах; картонные раскладные щитки с фотографиями (для сельских кинопередвижек). Кроме того, к отдельным фильмам издаются типографские цветные репродукции с фотокадров. Тиражи этих изданий колеблются от 6 тысяч для большого четырехлистного плаката до 300 тысяч для небольшой иллюстрированной афишки-листовки.

Красочный плакат — один из наиболее действенных видов рекламы. Хороший плакат неизменно привлекает к себе внимание, надолго запоминается, дает наиболее яркое, эмоционально насыщенное представление об основных образах фильма. В плакате открываются богатые возможности для проявления таланта художника, для превращения рекламы в подлинное произведение искусства. Идейный и художественный уровень киноплаката во многом определяет уровень других видов изобразительной рекламы, для которых киноплакат служит обычно образцом. В частности, большое влияние он оказывает на качество фасадной рекламы кинотеатров.

Художники — авторы издаваемых «Рекламфильмом» плакатов — добились в последние годы значительных успехов и в правильном понимании задач советской рекламы и в овладении профессиональным мастерством. Метод реалистического искусства стал основным творческим методом советских киноплакатистов. Центральное место в подавляющем большинстве плакатов занимает теперь живой образ человека; художники стремятся раскрыть содержание фильма, показывая характер, поступки, переживания его героя. В большинстве случаев они уже не ограничиваются простой перерисовкой на плакат одного или нескольких более или менее эффектных кинокадров, а подходят к созданию художественного образа в плакате как к ответственной творческой задаче. Исходя из идейного замысла фильма, они стремятся отразить основной драматургический конфликт, дать глубокую психологическую характеристику главных персонажей, передать в композиционном ритме и в колорите плаката эмоциональное звучание фильма. Художники при этом используют фотографию в качестве подсобного, вспомогательного материала, но не следуют покорно, с педантичной точностью за фотоснимком, который часто воспроизводит случай-

**Плакат художника Е. Позднева**

**Плакат художника В. Кононова**

ный, малохарактерный и маловыразительный момент фильма.

Положительным примером может служить большой (восьмилистный) плакат молодого одаренного художника С. Дацкевича к фильму «Корабли штурмуют бастионы». Автор правильно выбрал для изображения на плакате полный драматического напряжения эпизод, один из кульминационных сюжетных моментов кинокартины — подвиг Тихона Рваное ухо, водрузившего боевое русское знамя на башне крепости Корфу. В сильном и мужественном образе простого русского человека, представителя народа, совершающего подвиг героизма и бесстрашия во славу родины, хорошо выражена центральная идея фильма. Динамичную композицию своего плаката С. Дацкевич строил, не считаясь с тем, что в киноленте нет точно такого кадра, однако правильно задуманный и художественно убедительно решенный плакат не стал от этого менее достоверным, так как содержание фильма и образ героя в нем отражены правдиво.

Другое, но тоже вполне закономерное решение плаката к тому же фильму нашел художник Я. Руклевский. Отчетливым силуэтом рисуется на светлом фоне энергичная, темпераментная фигура молодого офицера, за ней видна картина боя. Это ближайший соратник адмирала Ушакова — будущий адмирал Сенявин — командует отрядами матросов, штурмующими вражескую крепость. В образе, созданном автором плаката, подчеркнута выраженная в фильме мысль о преемственности славных боевых традиций великого русского флотоводца.

Художник Н. Хомов в своем плакате к той же кинокартине, противопоставляя образы Ушакова и Нельсона, стремился показать моральное превосходство русского адмирала, его открытый, честный и сильный характер. Но художника постигла неудача, противопоставление получилось механическим: хотя обе фигуры изображены как будто в одном пространстве, но художественно они между собой не связаны, каждая смотрится самостоятельно. Отсутствие художественной цельности лишило плакат убедительности.

Удачно использовал Н. Хомов аналогичный прием в плакате к фильму «Максимка», где группа русских матросов с негритянским мальчиком противопоставлена группе пиратов. Группы эти разнятся и по масштабу и по цветовому решению. Одна исполнена в светлых, ярких тонах, другая — в мрачной, притушенной гамме. Лишь встречающиеся взгляды связывают их, композиционно же обе части плаката резко разделены линиями корабельных снастей. Но

плакат производит цельное впечатление, и авторский замысел сразу доходит до зрителя

Здесь художник дает понять, что разные изображения соединены на одном листе сознательно, с нарочитой целью, и не пытается создать ложное представление о едином пространстве, в котором будто бы находятся обе группы. Умело найденная художественная условность, отвечающая специфике плакатного искусства, всегда более реалистична, чем мнимое, фальшивое правдоподобие.

Можно назвать ряд удачных киноплакатов, созданных в последнее время и другими художниками «Рекламфильма», например, строгий, лаконичный, оставляющий сильное впечатление плакат М. Хазановского «Анна Каренина», жизнерадостные, веселые плакаты молодого художника В. Кононова «Майская ночь» и «Калиновая роща», П. Пашкевича «Павлинка», Е. Позднева «Слуга двух господ» и другие. Следует отметить как положительный факт, что в «Рекламфильме» перестали смотреть на создание плакатов к научно-популярным и документальным фильмам как на дело второстепенное и привлекают теперь к этой работе лучших художников. В числе удачных можно отметить плакаты М. Хазановского, М. Хейфица и Л. Раппопорта «Коми АССР», Н. Хомова «Лев Толстой» и «По Индии», Л. Фраймана «В мире пчел» и ряд других.

**Плакат художника М. Хазановского**

**Плакат художника Н. Хомова**

Достижения советских киноплакатистов бесспорны, подтверждены их успешными выступлениями на всесоюзных художественных выставках последних лет. Это, однако, не дает права закрывать глаза на серьезные недостатки, имеющиеся еще в творческой практике многих художников киноплаката.

Далеко не всегда удается художникам передать в плакате самое главное, самое существенное, что есть в фильме. Часто, стремясь выбрать наиболее эффектный кадр, они не учитывают значимости этого кадра в целой кинокартине.

Так, художник С. Дацкевич основой плаката к фильму-спектаклю «В степях Украины» сделал портрет председателя колхоза Галушки. Казалось бы, эта яркая, колоритная, комедийная фигура действительно является благодарным материалом для изображения. Но в фильме этот отрицательный персонаж высмеивается. В плакате же сущность образа не вскрыта. Художник показал его в идиллическом окружении и тем самым исказил авторский замысел. Острое сатирическое обличение заменила безобидная улыбка, по существу получилось оправдание Галушки.

По неверному пути пошел и Н. Хомов, показав на плакате «На всякого мудреца довольно простоты» Глумова в обличительной позе и противопоставив его крупнопланное изображение мелким фигурам других персонажей. При этом Глумов, как бы возвышающийся над «обществом», превратился в положительный образ, в то время как у Островского он ничем не лучше окружающих его людишек.

В плакате к «Вассе Железновой» художник А. Лемещенко хотел показать героиню драмы Горького в трагический для нее момент: она еще сильна, но уже внутренне потрясена сознанием своей обреченности, своей неизбежной гибели. К сожалению, недостаток мастерства помешал художнику воплотить этот удачный замысел в полноценный художественный образ. В частности, очень слабо нарисованы руки, которые у Вассы — Пашенной особенно выразительны.

Совсем не связаны с образом Вассы две фигуры на втором плане; без них вполне можно было обойтись, и тогда плакат был бы цельнее.

Художник П. Пашкевич, сделав внешне очень эффектный плакат к тому же фильму, по существу неверно трактовал образ Вассы. Она нарисована настолько внушительной, уверенной и могучей, что производит впечатление почти героической фигуры, и уж во всяком случае положительной. Недостатком и этого плаката является то, что изображения поющего Прохора Храпова и дочерей Вассы даны вне сюжетной связи с

**Плакат художника Л. Фраймана**

центральным образом, механически к нему подмонтированы. По колориту плакат к «Вассе Железновой» повторяет хорошую работу того же автора к фильму «Варвары». Такое повторение, конечно, нельзя поставить художнику в заслугу.

Иногда плакаты к фильмам различного содержания и характера бывают похожи один на другой потому, что художник повторяет ставшие привычными композиционные приемы (чаще всего это крупноплановое изображение головы героя в сопровождении мелких рисунков).

Распространенный недостаток наших киноплакатов — их перегруженность. На плакате П. Пашкевича к фильму «Римский-Корсаков», например, фигура композитора написана художником уверенно, сочно и сама по себе очень выразительна, но она теряется в окружении пяти-шести хаотически разбросанных, разномасштабных и разностильных рисунков, изображающих фрагменты отдельных кадров фильма. Нет никакой необходимости превращать плакат, который должен быть всегда концентрированным по содержанию, ясным и четким по композиции, в нагромождение множества изображений, зачастую не связанных между собой ни сюжетно, ни композиционно (как мы это видели, например, на плакатах к «Вассе Железновой»). Понятно, что исчерпывающего представления обо всем, что показано в фильме, плакат дать не может, да и не должен. Лаконичный, обобщенный художественный образ скажет зрителю о кинокартине гораздо больше и вернее, чем набор множества мелких и незначительных подробностей. В этом отношении хорошо был решен плакат Е. Позднева к фильму «Жила-была девочка». Фильм этот богат событиями, но художник обошелся без их перечисления. На плакате изображена всего лишь одна фигурка маленькой девочки с куклой на холодной и пустынной набережной замерзшей Невы, но это создает совершенно ясное впечатление о характере и основном содержании кинокартины.

Особенно страдают перегруженностью изобразительным материалом монтажные «фотопособия» и уличные рекламные панно. Виноваты, однако, в этом порой не художники, а те, кто ставит перед ними такие требования, ошибочно полагая, что чем больше нарисовано на плакате, тем будто бы сильнее он сможет заинтересовать зрителя.

Уровень профессионального мастерства киноплакатистов в общем, конечно, повысился, но недостаточно. Во многих работах еще ощущается слабость и неточность рисунка (особенно в тех случаях, когда художник отходит от копирования фотографии), неумелое владение цветом. Без повседневной работы над повышением ма-

стерства киноплакатисты не смогут решать серьезные творческие задачи, которые выдвигает перед ними жизнь.

«Первое место в советской рекламе должно принадлежать правдивому, точному, меткому, яркому слову, раскрывающему содержание товара, его качества и свойства»,— говорил А. И. Микоян на Всесоюзном совещании торговых работников в октябре минувшего года. Эта мысль, высказанная по поводу торговой рекламы, безусловно верна и в отношении кинорекламы. Между тем слову в кинорекламе уделяется совершенно недостаточное внимание.

На каждом плакате — и к историческому фильму, и к веселой кинокомедии, и к серьезной картине, посвященной важной теме современности, и к экранизированному литературному произведению, и к биографическому фильму — везде мы видим одну и ту же стандартную надпись: «Новый художественный фильм» или «Новый цветной художественный фильм». Есть только одно отступление от этого правила — иногда появляются слова: «Смотрите на экранах», дальше этого изобретательность и дерзание составителей текста не идут. Считается, повидимому, что если в рекламе написано название фильма и фамилии его авторов и актеров, зритель, посмотрев на плакат, сразу захочет пойти в кино.

Спору нет, сильный в художественном отношении, интересный и содержательный по образному решению рекламный плакат подчас может не нуждаться в словесном сопровождении. Но это не всегда так. Возводить в принцип отказ от разъясняющего, дополняющего или агитирующего, призывного текста на киноплакате было бы неправильно. В ряде случаев необходимо дать короткую выразительную характеристику фильма, иногда обратить внимание зрителя на участие в фильме популярных артистов, а иногда, быть может, дать яркую реплику, которую произносит в картине изображенный на плакате персонаж. Словом, если отказаться от привычного шаблона, поле для творческой выдумки создателей плаката откроется широкое. Рекламу нужно всегда разнообразить в зависимости от характера и содержания фильма, от того, какому зрителю он по преимуществу адресован.

Самый массовый вид печатной изобразительной продукции «Рекламфильма» — типографские афиши (размером от половины до восьмой бумажного листа) с одноцветным, редко двухцветным штриховым рисунком.

Большинство этих афиш печатается на тонкой оберточной бумаге различных оттенков, что придает им невзрачный вид.

Афиша художника И. Зеленского

**Афиша художницы И. Корф**

**Афиша художника М. Рудакова**

Художники, вынужденные считаться с техническими трудностями печатания мелких рисунков на бумаге низкого качества и притом с использованием всего лишь одного цвета, находят все же интересные графические решения, всячески стараются разнообразить и композицию и технику исполнения рисунков.

Хорошо передает настроение фильма «Адрес неизвестен» рисунок И. Коваленко. На афише к кинокартине «Юность Шопена» художник И. Зеленский удачно связал образ композитора с кадрами, отражающими содержание и народный характер его музыки. Положительной оценки заслуживают рисунки на афишах С. Дацкевича «Обездоленные», Я. Манухина «Мечта актрисы» и «Дикая Бара», М. Хейфица «Венгерские мелодии», отдельные работы В. Кононова, И. Корф, Н. Клементьевой и других художников.

Недостатки, которыми страдают еще многие иллюстрированные афиши, примерно такого же порядка, как и недостатки красочных плакатов. Главные из них — неизжитый еще «монтажный принцип» (механическое соединение различных, лишенных внутренней связи изображений) и далеко не всегда удовлетворительный уровень художественного мастерства.

Что же касается текста на афишах, то здесь, как и на плакатах, нет никакого разнообразия: «Новый художественный фильм», название кинокартины, фамилии авторов и участников, название студии — и все.

Только в очень редких случаях дается еще краткая аннотация — несколько слов о содержании фильма.

Иллюстрированные афиши могут быть использованы по-разному — и для развешивания на улицах и в кинотеатрах, и для наклейки на так называемые «безымянки» (выпускаемые для сети кинопередвижек немые афиши с «окнами», где помещаются название демонстрируемого фильма и дата), и для раздачи зрителям в кинотеатре. Различие в возможных способах применения афиш, повидимому, недостаточно учитывается редакционными работниками «Рекламфильма». Между тем афиша, вывешиваемая на стене и предназначенная для рассматривания на расстоянии, должна быть более лаконичной, с предельно коротким текстом, с декоративным, контрастным, обобщенным рисунком. Небольшая же афиша-листовка, раздаваемая зрителям, может содержать более расширен-

**Фотомонтаж художника Ю. Ярошенко**

ные сведения о фильме, и рисунок на ней может быть более детализированным.

В рисунках для клише, которые «Рекламфильм» рассылает для печатания в газетных объявлениях, особенно необходимы ясность композиции и четкость графического исполнения.

Большое значение для улучшения всей кинорекламы имеет подбор и качество фотографий фильма.

Количество фотоснимков, которые делаются киностудией в процессе производства картины и предоставляются потом «Рекламфильму», как правило, недостаточно. Это затрудняет работу плакатистов. Из-за того, что художники получают в свое распоряжение небольшой ассортимент фотографий, нередко один и тот же снимок появляется в композиции нескольких различных монтажей и в различных, далеко не всегда оправданных сочетаниях.

Помимо подсобной роли, которую фотография играет как вспомогательный материал для работы художников-плакатистов, она может выполнять и самостоятельную функцию и при умелом использовании оказать рекламе неоценимые услуги. Так, например, когда на нескольких уличных стендах были помещены увеличенные до размеров большого плаката фотографии из фильма «Встреча на Эльбе», это было неожиданно, интересно и привлекало общее внимание. Но, к сожалению, удачный опыт не получил распространения. А ведь можно было бы, скажем, издавать и плакаты, на которых напечатан в крупном масштабе всего один фотоснимок, но снимок выразительный по содержанию, интересный по композиции, безупречный в техническом отношении и отлично воспроизведенный полиграфически.

Качество фотографий далеко не всегда удовлетворительное. Много снимков неинтересных, вялых, серых, некоторые испорчены грубой, неумелой ретушью, которая так сглаживает живые индивидуальные черты героев фильма, что все лица становятся стандартно слащавыми.

Неплохо было бы наряду с фотографиями стандартного формата (24 × 30 сантиметров) выпускать иногда отдельные фотоснимки и более крупного размера. Действенность рекламы от этого только выиграла бы.

**Фасад кинотеатра «Центральный» (Москва)**

Несколько слов о таком виде рекламных изданий, как текстовые листовки и либретто. К каждой картине «Рекламфильм» выпускает для местных контор кинопроката так называемые «справки» на одной-двух страничках тиражом до 80 тысяч экземпляров. Они содержат необходимые сведения о создателях фильма, перечень действующих лиц и исполнителей, краткую характеристику фильма, изложение его содержания. Думается, что такие «справки» следовало бы выпускать и для зрителей. Кое-где на местах это практикуется, даже отдельные кинотеатры издают такого рода листовки. Потребность в них очень велика.

Хорошую инициативу проявляют рекламные работники в Риге, внося разнообразие в методы рекламирования фильмов, заботясь об интересах зрителя. Они издают, например, «Библиотечку кинозрителей», каждый выпуск которой посвящен новому фильму. В любовно оформленной и напечатанной на хорошей бумаге брошюрке (стоимостью 25 копеек) помещены портреты исполнителей главных ролей, отдельные фотокадры, подробное, толково написанное либретто фильма, тексты песен. Там же печатаются сообщения о кинокартинах, которые будут демонстрироваться в ближайшее время. Весь текст дается на двух языках — русском и латышском. Опыт рижских киноработников заслуживает широкого распространения.

«Рекламфильм» издает иллюстрированные буклеты-либретто, к сожалению, очень редко. В 1953 году они были выпущены всего к двум-трем фильмам.

Опыт местных отделов кинофикации и контор кинопраката по рекламированию фильмов должным образом не обобщается, не изучается; ни рецензий на выпускаемые ими издания, ни регулярных методических указаний от руководящих киноорганизаций по этому вопросу они не получают.

Чтобы реклама была действенной, очень важно начать пропагандировать новый фильм заблаговременно, до появления его на экране. Однако этому мешает частая ломка репертуарных планов, что приводит к спешке, штурмовщине, а в результате к резкому снижению художественного и полиграфического качества рекламных изданий.

Затруднения при выпуске плакатов бывают и в связи с изменением в последний момент названия фильма. В хорошем плакате текст всегда должен быть художественно связан с изображением и органически включаться в композицию. Но художники, помня о печальном случае с плакатами «Композитор Глинка» (название фильма было изменено, когда часть тиража плакатов уже была отпечатана), стараются разместить надпись где-нибудь в стороне, чтобы ее можно было в случае надобности быстро переделать. Из активного художественного элемента плаката надпись превращается в пассивный довесок к рисунку.

О том, как сказывается на снабжении киносети рекламными материалами сокра-

щение сроков их печатания, вызываемое изменением репертуарного плана, могут дать представление несколько красноречивых цифр. По данным «Рекламфильма», за 7 месяцев 1953 года 42 многокрасочных плаката из 50 вышли тиражом ниже запланированного, причем по отдельным кинофильмам («Неразлучные друзья», «Анна Каренина» и другие) вместо 25 тысяч печаталось всего от 5 до 7,5 тысячи плакатов. Из 26 литографских афиш за тот же срок было напечатано полным тиражом только 5, и сокращение тиража в ряде случаев было очень значительным — в два-три раза. Аналогичные примеры можно было бы привести и по другим видам рекламы. Если учесть, что даже плановые тиражи плакатов, афиш, фоторепродукций и других изданий в среднем не покрывают и 40% реальной потребности киносети, станет ясным, каким бичом для рекламы является ломка репертуарных планов.

Для улучшения качества всех видов рекламы, для своевременного и возможно более полного обеспечения ими киносети необходимо в первую очередь упорядочить планирование выпуска фильмов на экраны. Художнику следует предоставлять нужное время для творческой работы над созданием плаката. В отдельных случаях, повидимому, «Рекламфильму» придется итти на известный производственный риск и заказывать плакаты, не дожидаясь окончания всех работ по выпуску фильма. Думается, что начинать работу над созданием рекламных киноплакатов целесообразно было бы еще в то время, когда фильм находится в производстве. Консультации сценариста и режиссера, несомненно, могли бы во многом помочь художникам.

Важнейшим звеном в процессе создания любого вида рекламы является работа редактора. Особенно ответственна роль художественного редактора, который должен быть руководителем и помощником художника на всем протяжении его работы, начиная с первоначального замысла.

Сейчас редакционный аппарат «Рекламфильма» не вполне еще отвечает тем задачам, которые на эту организацию возложены. В аппарате всего один художественный редактор; как бы хорош он ни был, он не в состоянии охватить своим руководством всю художественную работу по рекламе.

Следовало бы также пополнить художественный совет «Рекламфильма» — сейчас по своему составу узковедомственный — представителями художественной общественности, в частности, Союза советских художников.

Помимо печатной рекламы, значительную роль играют живописные панно на фасадах кинотеатров или на специальных стендах, установленных на улицах и площадях.

Художественный уровень этой «наружной», как ее называют, рекламы в боль-

**Рекламное панно (Москва, площадь Революции)**

шинстве случаев очень низок. Даже в Москве на центральных улицах можно увидеть пестрые, аляповатые рекламные щиты, на которых в хаотическом беспорядке теснятся фигуры и крупные лица персонажей фильма, написанные всеми цветами радуги. Лишь на фасадах нескольких крупных кинотеатров столицы («Ударник», «Центральный», «Москва» и некоторые другие) появляются художественно грамотные, исполненные со вкусом и выдумкой панно. Что же сказать об антихудожественной стряпне, «украшающей» часто фасады кинотеатров в других городах, если в столице с этим обстоит так неблагополучно?

А ведь и в Москве и в других городах есть работающие в области кинорекламы квалифицированные художники, которые при должном руководстве и внимании могли бы значительно поднять качество «наружной» рекламы. Беда в том, что самая организация рекламного дела не способствует ликвидации кустарщины.

В Москве рекламные панно для улиц, площадей и станций метро исполняются по заказам столичной конторы кинопроката художественными мастерскими театра имени К. С. Станиславского, и руководство со стороны киноорганизаций ограничивается утверждением эскизов и готовых панно. Судя по нынешнему состоянию стендовой рекламы, требования к художникам в отношении новизны, оригинальности, вкуса за последнее время заметно снизились.

В каждом кинотеатре есть свой штатный художник. Но только большие кинотеатры, да и то не все, имеют возможность пригласить квалифицированного художника, предоставив ему соответствующие условия для работы. Большинство же других кинотеатров вынуждено зачислять в штат людей, не обладающих необходимой художественной подготовкой. Ни в одном из московских кинотеатров (за исключением трех-четырех) нет специального помещения для работы художников, которым приходится работать по ночам в коридорах, фойе, на лестничных площадках. Даже в проектах новых строящихся кинотеатров художественные мастерские не предусмотрены.

Не правильнее ли было централизовать изготовление рекламных щитов для кинотеатров, которые сами по тем или иным причинам не могут это делать на должном художественном уровне, и организовать художественные производственные мастерские, где под руководством опытных художников-специалистов исполнялись бы разнообразные виды рекламы? При надлежащей постановке дела это позволило бы неизмеримо повысить качественный уровень рекламы. Это не значит, конечно, что мастерская будет размножать одинаковые по композиции щиты для всех кинотеатров. Стандартизация и здесь недопустима.

Для периферийных же кинотеатров необходимо к каждому фильму выпускать не только «фотопособия», которые подчас страдают серьезными недостатками, сильно измельчены и могут иногда даже дезориентировать неопытного исполнителя, а специально созданные художниками образцы фасадной рекламы. Эти образцы по характеру должны приближаться к плакатам, быть предельно лаконичными и обязательно цветными. Издание таких образцов, а также методических инструкций для местных работников рекламы — верный путь борьбы с кустарщиной, безвкусием и антихудожественностью в кинорекламе.

Трудное и ответственное дело пропаганды кинофильмов требует к себе постоянного внимания и заботы со стороны Главного управления кинофикации и кинопроката, постоянного руководства и активного участия людей, знающих и любящих это дело. Необходимо поставить кинорекламу на такую идейную, художественную и организационную высоту, которая отвечала бы большим задачам, стоящим сегодня перед советской кинематографией.

А. РООМ

*Заслуженный деятель искусств РСФСР*

# РЕАЛИЗМ В ИТАЛЬЯНСКОМ КИНОИСКУССТВЕ

В одном римском салоне некая аристократка обратилась к известному итальянскому кинорежиссеру Карло Лидзани с такой претензией: «Почему вы в своих фильмах представляете Италию как страну тряпок и этим порочите ее? Когда это прекратится?» Лидзани ответил: «Единственный способ прекратить делать фильмы о бедняках— это сделать всех бедняков богатыми...»

Два человека — две точки зрения, два мира!

Еще один факт. По сюжету пьесы Эдуардо Де Филиппо «Неаполь— миллионер» был создан фильм, пользовавшийся в Италии большим успехом. Разоблачительная сила этой картины так испугала реакционеров, что один из сенаторов обратился к правительству с требованием вырезать из фильма ряд снятых в убогих рабочих кварталах Неаполя сцен, которые, по его, сенатора, мнению, являются не чем иным, как диффамацией благородного города Неаполя...

И еще один факт. Весной 1952 года Андреотти, тогдашний статс-секретарь по цензуре, выступил с резкими нападками на фильм «Умберто Д», поставленный Витторио Де Сика по сценарию выдающегося кинодраматурга Чезаре Дзаваттини и рассказывающий о тяжелом положении пенсионеров. Андреотти обвинял авторов в том, что они показывают заграницe непривлекательную Италию.

Итак, страна тряпок, диффамация против благородного Неаполя, показ Италии в непривлекательном виде...

Это потому, что режиссеры и сценаристы этих трех картин, как и вся группа итальянских художников прогрессивного киноискусства, твердо заняли активную народную позицию, делая экран выразителем интересов обездоленных. Они вышли со своими киноаппаратами на узкие улички рабочих кварталов и крестьянских деревушек.

Пройдемся панорамой по лицам всех героев передового киноискусства Италии. Кто они? Чьи это портреты? Рыбаки, шахтеры, докеры, рабочие серных рудников, крестьяне-бедняки, пенсионеры, большая галлерея безработных девушек... Это простые люди Италии. Это народ. Итальянский трудовой народ.

Можно точно сказать, что, обратившись к народным темам, поставив себе задачей отобразить народные чаяния, современную действительность, прогрессивные кинематографисты создали подлинно национальное реалистическое киноискусство.

Реалистический кинематограф существовал в Италии и раньше, еще до войны, в виде отдельных попыток освещения социальных сторон действительности. И только после освобождения, после крушения фашизма социальная тема получила широкое развитие — реалистическое изображение жизни стало основным путем, по которому пошло прогрес-

«Нет мира под оливами»

сивное итальянское киноискусство. Во время героического Сопротивления мужали, крепли люди, которые потом создали ряд значительных, сильных произведений, завоевавших любовь и признание и у себя на родине, и у всех передовых зрителей мира, в том числе и у многих миллионов советских зрителей.

Начало было положено фильмом «Рим — открытый город», работа над которым началась уже через два месяца после освобождения, и фильмом «Солнце еще всходит» режиссера Альдо Вергано, только что вышедшего из подполья. Это были взволнованные, полные драматизма и темперамента рассказы о мужественной борьбе итальянского народа с оккупантами. Несмотря на наличие некоторых натуралистических элементов, это были первые правдивые, реалистические фильмы.

Затем появились фильмы «Похитители велосипедов», «Горький рис», «Под небом Сицилии», «Мечты на дорогах», «Чудо в Милане», «Рим, одиннадцать часов», «Внимание — бандиты!», «Два гроша надежды».

Создалась плеяда принципиальных, талантливых деятелей прогрессивного движения итальянской кинематографии.

Это режиссеры: Витторио Де Сика, Джузеппе Де Сантис, Лукино Висконти, Пьетро Джерми, Ренато Кастеллани, Карло Лидзани, Альдо Вергано, Луиджи Дзампа, Эдуардо Де Филиппо, Альберто Латтуада, Марио Камерини;

сценаристы: Чезаре Дзаваттини, Джанни Пуччини, Эдуардо Де Филиппо и Титина Де Филиппо, Фредерико Феллини, Пьеро Теллини;

операторы: Карло и Марио Монтуори, Дж. Р. Альдо, Отелло Мартелли, Пьетро Порталупи, Артуро Галлеа, Джанни Де Венанцио, Леонидо Барбони, Альдо Тонти;

композиторы: Алессандро Чиконьини, Гоффредо Петрасси, Марио Заффред;

актеры: Массимо Джиротти, Анна Маньяни, Карло Нинни, Мария Фиоре, Елена Варзи, Карло Баттисти, Марио Казилло, Раф Валлоне, Лючия Бозе, Леа Падовани, Кекко Дуранте, Титина Де Филиппо. Стал актером-профессионалом и бывший рабочий Ламберто Маджорани, после того как сыграл роль безработного Антонио Риччи в фильме «Похитители велосипедов».

Все эти люди, их творческий труд — сценарии, фильмы, роли, искусство операторов, художников, композиторов — благодаря своей общей идейной направленности и целеустремленности сделали то, что и в самой Италии и за ее пределами стали говорить об итальянской прогрессивной кинематографии как о целом понятии, даже не выделяя того или иного фильма. Это было не

**«Нет мира под оливами»**

только большим явлением искусства в послевоенной Италии, но представило значительный интерес и для всей мировой культуры.

Ряд известных фильмов первого периода развития прогрессивной итальянской кинематографии был подробно разобран нашей критикой. Это фильмы: «Рим — открытый город» Роберто Росселини, «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика, «Под небом Сицилии» Пьетро Джерми, а также «Мечты на дорогах» Марио Камерини.

Обратим сейчас внимание на фильмы, созданные за последнее время, представляющие особый художественный и идейный интерес, и прежде всего на кинокартину, поставленную режиссером Ренато Кастеллани по сценарию Титины Де Филиппо и Кастеллани, — «Два гроша надежды».

Сущность этого фильма, форма его изложения, тематическая значительность, мастерство режиссуры, сценариста, оператора, актеров — все в этом выдающемся произведении отражает общие для итальянских прогрессивных фильмов идейные тенденции, стилистические особенности.

Фабула фильма очень проста. Солдат вернулся из армии и оказывается безработным. По ходу весьма сложно разработанного сюжета герой преодолевает много препятствий в поисках работы. И чем сильнее эти препятствия, тем больше крепнет его воля, тем тверже делается характер, тем выше и достойнее его моральные, нравственные качества.

И есть еще один герой в этом фильме — любовь.

Самая настоящая, самая красивая, самая чистая любовь. Любовь совсем юной Кармелы к Антонио и ответная любовь Антонио к Кармеле. Любовь, равная по силе любви Ромео и Джульетты. Любовь трудная. Препятствия, встающие на пути героев, делают эту любовь строгой, суровой и в силу этого прочной и побеждающей.

И есть в фильме третий герой — народ, жители городка. Окружающие Антонио и Кармелу простые люди вплетены в их жизни не пассивно, не равнодушно, а горячо, действенно, страстно.

Моральная чистота, высокая нравственность — вот главная сила героев фильма «Два гроша надежды». Их нравственность противостоит безнравственности, которая в столь разнообразных формах пропагандируется кинопродукцией Голливуда, заполняющей экраны буржуазного мира.

Следует привести несколько строк из выступления лауреата Сталин-

ской премии «За укрепление мира между народами» выдающегося чилийского поэта Пабло Неруды на конгрессе деятелей культуры стран Латинской Америки, которые лучшим образом выражают общее мнение всех передовых людей мира:

«Голливудские фильмы в целом — это губительный яд для нашей культуры. Я убежден, что капиталистический мир переживает глубокий кризис в любой области политической и общественной морали. Нет сомнения, что великие артисты — такие, как Чаплин, которому сейчас запрещено возвращение в Соединенные Штаты, — своим талантом способствовали феерическому взлету кинематографии США. Но сегодня Голливуд пропагандирует почти исключительно порнографию и насилие, чтобы завлечь массы и бесчеловечно исковеркать сознание наших зрителей».

И вот на одной стороне — безнравственность, умышленное отравление сознания народа зрелищем крови, разврата, ужасов, а на другой стороне — здоровая нравственность простых людей итальянского народа.

Сила нравственности народа дает и творцам фильмов смелые решения в их искусстве.

Возьмем финал фильма. Доведенные до предела терпения, молодые люди порывают с богатым отцом невесты и уходят от него, не желая воспользоваться ни одной его ниткой, самостоятельные, гордые! Антонио на улице, на площади, среди народа срывает с Кармелы платье и бросает его, затем снимает с нее туфли и также бросает вслед, и происходит нечто неожиданное — Антонио снимает с себя рубашку и надевает ее на Кармелу! И этот смелый прием сценаристов, режиссера, артистов выполнен с такой нравственной чистотой, страстью, правдой, что не только никого не шокирует, не оскорбляет, а, напротив, поднимает чувство высокого уважения и к авторам и к героям.

И это еще не все.

На сцену выступает народ! Народ помогает двум молодым окрепнуть, осознать право на жизнь. Всё дают им в долг: кто платье, кто туфли, чулки, сорочку — и верят, что долг будет возвращен. И верим мы! И верят зрители, что два гроша надежды, с которыми уходят молодые герои, не сломившиеся перед властью денег, эти два гроша надежды превратятся в их руках в богатства завоеванной, действительной жизни. Эта вера жива и действенна для всего молодого, независимо от возраста, для всего способного к борьбе!

Сила этого финала становится особенно убедительной благодаря проникновенной работе оператора Артуро Галлеа; после бурных, предельно возрастающих по динамике кадров рынка он щедро открывает широкую, светлую, спокойную панораму площади, по которой, торжествуя, идут вперед и вперед два молодых героя. И вместе с автором, режиссером, актерами активно участвует в создании симфонического завершения всего действия фильма и композитор Алессандро Чиконьини. Его музыка органически сплетается с чудесно звучащей музыкой неаполитанского диалекта темпераментного языка персонажей кинокартины.

Вот пример точного соединения формы и содержания, когда вся сумма выразительных средств ясно устремляет совесть, ум, волю каждого из зрителей в одно идейное направление.

И есть еще один примечательный во многих отношениях фильм, который, как и «Два гроша надежды», позволяет сделать важные обобщения о состоянии, духе и характере всего итальянского прогрессивного киноискусства. Это фильм «Рим, одиннадцать часов», поставленный по сценарию Дзаваттини, Пуччини, Де Сантиса, Франкино, Сонего режиссером Джузеппе Де Сантисом в 1952 году.

Джузеппе Де Сантис — наиболее яркий представитель современной итальянской передовой режиссуры. Это кинопостановщик с сильно выраженной индивидуальностью, с ясной творческой, идейной принципиальностью, с точными, уверенными политическими взглядами.

**«Нет мира под оливами»**

В начале своей творческой жизни в киноискусстве Де Сантис работал как сценарист и сорежиссер. Как самостоятельный режиссер Де Сантис начал с картины «Трагическая охота» (1947 год). Вторая его работа — «Горький рис» (1949 год). Третья — «Нет мира под оливами» (1950 год). Следующий фильм Де Сантиса — «Рим, одиннадцать часов» (1952 год) — смелый, новаторский, необычайно сильный по социальной направленности, по драматическим эмоциональным элементам.

Фильмы Де Сантиса горячо и с любовью принимаются итальянскими зрителями и высоко расцениваются прогрессивными кинокритиками Италии. Мы, деятели советского киноискусства, охотно присоединяемся к такой оценке творческих успехов Де Сантиса.

Фильм «Нет мира под оливами» с участием артистов Рафа Валлоне и Лючии Бозе в главных ролях — это правдивое драматическое кинопроизведение, народное по своему характеру, сильное по своему социальному конфликту, в котором ярко выражены тягостные условия жесточайшей эксплуатации крестьян-бедняков деревенским богатеем-кулаком. Но, отмечая несомненные достоинства весьма впечатляющего фильма, мы одновременно обращаем внимание и на элементы мелодраматизма, эстетического любования позой в отдельных актерских сценах и на искусственность ряда композиционно-кадровых построений оператора. Эти элементы и приемы в некоторых местах фильма нарушают и ослабляют целостность в основном правдивого, реалистического, гневного рассказа о жизни итальянской деревни, о том, что нет там мира под оливами.

Наибольшего успеха Джузеппе Де Сантис достиг в картине «Рим, одиннадцать часов».

Это — истинно трагическое кинопроизведение огромной эмоциональной силы.

В основу его положен точный факт — катастрофа в Риме, в доме № 31 на улице Савойя, происшедшая 15 января 1951 года. Лестничная клетка этого дома обрушилась вместе с находившейся на ней толпой безработных, пришедших по объявлению в газете о найме машинистки.

Мы предупреждены вступительным дикторским текстом, что сюжет взят из действительной жизни. Текст подтверждается множеством наплывающих одна на другую газет, где описывался этот случай.

Начало фильма сразу вводит нас в реальную, обыденную, деловую атмосферу утра большого города. Много желающих — почти двести девушек и женщин! — пришли по

**«Неаполь — город миллионеров»**

газетному объявлению, а нужна только одна машинистка... Авторы фильма снова обращаются к жгучей теме капиталистической действительности — к праву человека на труд; они обращают свое творчество к обездоленным, бесправным людям, которых не могут, не хотят не замечать.

И будничный случай — газетное объявление — приобретает в их искусстве многопланное, громадное значение как тема, взятая из жизни и снова возвращающаяся в жизнь, ибо зритель уходит из кинотеатра неспокойным, неравнодушным к тяжелой судьбе прекрасного народа, к несправедливой жизни, которая обрекает его на такую судьбу.

Мы видим на экране много людей, не связанных между собой личным знакомством и родственными связями. Но они предстают перед нами объединенными, помогающими друг другу, обретающими силу в идее солидарности и единства интересов трудовых людей.

Рушится лестница, не выдержавшая тяжести всех желающих попасть на единственное свободное место машинистки. Рушится лестница и многих калечит, ранит. На место катастрофы прибывают машины, забирают пострадавших, отправляют их в больницу. Но, получив первую помощь, они узнают, что в больнице нужно платить и платить так много, что никто, ни один человек не может в ней остаться — платить нечем.

И вот несчастные отправляются по домам кто как может, и в этом скорбном шествии мы видим, как морально чистоплотны эти люди, как они мужественны в своей тяжелой жизни и как они умеют не изменять себе.

Тяжелая, угнетающая безработица привела такую массу молодых девушек на лестницу дома № 31 по улице Савойя.

Лестница этого дома обрушилась... и вместе с ней у них рушится вера в тот общественный строй, который привел на ступеньки этой лестницы полуголодных людей, надеющихся добиться хоть какого-то улучшения невыносимых условий своего существования.

Обыкновенный факт газетной хроники, каких немало дает современная буржуазная жизнь, творческий коллектив во главе с Де Сантисом возвел в высокую степень художественного обобщения, наделил невероятной обличительной силой. Уверенные в правоте своего дела и творческого метода, сценаристы, режиссер, оператор и в наибольшей степени актеры создали волнующими средствами реалистического киноискусства обвинительный документ против современного буржуазного общества.

**«Неаполь — город миллионеров»**

Какую галлерею образов создали артисты-художники! Лючия Бозе в роли дочери аристократов, Карла дель Поджо в роли жены безработного, Елена Варзи в роли дочери извозчика, Леа Падовани в роли девушки легкого поведения, Делиа Скала в роли прислуги — каждая из этих артисток, несмотря на малый размер роли, сумела создать точно выписанный образ, глубоко индивидуальный по личным чертам, с тонко найденными деталями поведения. Каждая из этих актрис предельно искренна, человечна, естественна в своих манерах, поступках, жестах, движениях, и — что является самым главным, самым дорогим в творчестве актера — любая из них вкладывает наибольшую страсть и темперамент в каждый кадр своей экранной жизни. Эта страсть одновременно и эмоциональная и политическая, что в общей сумме является законом для истинно реалистического произведения искусства.

Есть там незабываемый эпизод. Можно сказать, самый человечный в этом прекрасном, человеческом фильме. Бедный извозчик (артист Кекко Дуранте) узнает о беременности своей дочери. Они едут из больницы домой. Объяснение в пути драматично предельно. Эта сцена снята почти что с одной точки и длится долго. Девушку (артистка Елена Варзи) авторы наделили такой глубиной трагизма, что зритель ни на мгновение не может заподозрить ее в легкомысленности поведения. Отец, разгневанный и возмущенный, готовый порвать с дочерью и выгнать ее из дому, кажется поначалу грубым, черствым. Но вот он видит счастье и радость соседей, встретивших его дочь. Она жива — и все ликуют. Она жива — и это самое главное счастье сейчас! На наших глазах «оттаивает» его сердце, раскрывается большая человеческая душа.

Мы знаем теперь: честные люди будут мужественно бороться и за жизнь нового существа. Какая сильная человеческая любовь к своим товарищам по несчастью, сколько душевной чистоты у этих бедняков и обездоленных!

И еще один эпизод, еще одна новелла волнует всех зрителей силой и красотой чистых человеческих чувств. Дочь богачей любит бедняка художника. Она ушла к нему, порвав с родителями. Художник для них неугоден: он беден. В очереди безработных была и эта «богачка». Попала в катастрофу и она. Родители забирают ее из больницы и увозят в роскошной машине домой... Неужели это жизненное испытание разорвет счастье двух молодых прекрасных людей и она вернется к богатству? Нет, люди умеют любить в этом фильме! Проехав немного, де-

**«Два гроша надежды»**

вушка спокойно, без аффектации объявляет о своем решении вернуться к любимому. Какой глубокий образ верности дан в сцене возвращения актрисой Лючией Бозе! Художник (артист Раф Валлоне) работал, когда она пришла и стала здоровой рукой приводить в порядок постель... Услышав шаги и увидев ее, он не прервал работы. Он наблюдал за ней, и улыбка, сдержанная, скромная улыбка действительного счастья озарила его лицо.

Мы понимаем — это счастье надолго!

В подобных сценах, а их немало, покоряет игра всех без исключения актеров, пленяет операторское искусное мастерство человеческого портрета.

Фильм «Рим, одиннадцать часов» в прямой и открытой форме обвиняет тех, кто привел современную Италию к трагическому положению. Он включает в себя и яркие черты оптимизма, юмора, лирики, он пропитан идеей солидарности и дружбы. Де Сантис в этом фильме вполне освободился от черт эстетизма и условной романтизации, которые были отмечены нами в его предыдущей работе «Нет мира под оливами». Он стал мастером смелой и мужественной жизненной правды. Можно только сказать, что и в фильме «Рим, одиннадцать часов» кое-где проявляются черты натурализма (в сценах катастрофы на лестнице, в показе искалеченных девушек). Но можно быть уверенным, что и это талантливым художником будет преодолено в дальнейшем.

«Два гроша надежды» и «Рим, одиннадцать часов» посвящены проблеме безработицы в современной Италии. Этой же проблеме, как известно, посвящены и некоторые другие картины: «Похитители велосипедов», «Мечты на дорогах», «Дорога надежды».

Несмотря на кажущееся совпадение темы, их авторы каждый раз находят новые, неповторяющиеся приемы изложения, актерской игры, операторской композиции, музыкального сопровождения.

Но у всех этих фильмов есть общее, единое. Это гневный, страстный протест против тяжелой, бесправной жизни в капиталистическом мире; это протест простых людей Италии против нужды, эксплуатации, лишений, реакции; это единое, общее стремление к лучшему будущему; это надежда и дорога надежд к этим лучшим временам!

Иные нетерпеливые критики упрекают прогрессивных итальянских режиссеров и сценаристов в том, что они не дают в своих фильмах выхода из показываемых ими крайних трудностей жизни...

Но разве судьба двух молодых, Антонио и Кармелы в фильме «Два

«Два гроша надежды»

гроша надежды», не убеждает нас, что будущее за ними?

Разве не ясно, с кем драматурги и режиссер, с кем каждый артист этого фильма, да не только этого — всех, ему подобных?

Разве не ясно, на какие размышления наталкивают зрителей эти фильмы?

Разве не ясно, какое сознание будят образы фильма «Рим, одиннадцать часов» у всех простых людей?

Разве могут рабочие люди Италии, просмотрев «Дорогу надежды», оставаться спокойными и равнодушными к судьбе своих товарищей-шахтеров, к своей собственной судьбе?

Оптимистический финал фильма «Два гроша надежды» достигает такой художественной и идейной силы потому, что он глубоко реалистичен, как реалистична вся прогрессивная итальянская кинематография в целом. Художники-реалисты не боятся показывать своих героев в противоречиях. Мать вынуждена красть кролика для своих детей, но разве это уменьшает нашу симпатию к ней и умаляет ее человечность? Да, мы влюблены в эту женщину — так она жизненна, так она героична в своей схватке с жизнью. Антонио дает пощечину любимой Кармеле, но разве от этого наша симпатия к нему уменьшается? Мы понимаем: пощечина получена за нарушение тайны большого общего дела; это борьба за воспитание Кармелы, за стойкие черты ее характера. И Кармела понимает и принимает этот урок. Это настоящий реализм, когда невзгоды, бедствия, трудности не убивают человека, а мобилизуют в нем все здоровое. Везде юмор. Юмор, так присущий итальянской нации. Ирония, песенка, остроумие таланта, пронизывающее все содержание их жизни.

Самый нормальный, здоровый реализм видим мы в игре большинства актеров почти всех картин. Попробуйте остановить на любом кадре какой-либо из этих фильмов — перед вами в полете мгновения предстанет артист, который весь, всем существом захвачен моментом жизни своего героя. Глаза, жест, эмоциональное состояние, в котором слышно биение горячего сердца, — все соединено синхронно, в порыве предельно правдивого, жизненного поведения.

Говоря о реализме, мы понимаем, что творческий путь художника не всегда ровен, может заключать в себе те или иные отклонения. Нет правил без исключения. Но правилом итальянской прогрессивной кинематографии является реализм. А в буржуазной прессе Италии без конца идут разглагольствования о некоем новом течении, неореализме, к которому-де следует причислить

«Два гроша надежды»

итальянских кинохудожников. Это значит, что идет наступление реакции на идейные, художественные позиции прогрессивных сценаристов, режиссеров, критиков, наступление, рассчитанное на смятение умов, на создание творческих колебаний, с единственной целью оторвать деятелей итальянского прогрессивного искусства от общего реалистического лагеря.

Автор многих хороших сценариев Чезаре Дзаваттини резко протестует против тех, кто, предвещая смерть реалистическому искусству и проповедуя решительный отказ от былых завоеваний, пытается сбить прогрессивных художников с пути, посеять между ними растерянность. Дзаваттини протестует против тех, кто похлопывает по плечу и советует: Де Сика — ехать в Америку, Росселини — придерживаться романов Колетт, Кастеллани — заняться только Шекспиром. «И каждое такое похлопывание, — говорит Дзаваттини, — пытается разбить на кусочки найденную нами форму и направление в кино, пытается разрушить тот мир, который создан итальянским реалистическим кинематографом».

Лукино Висконти — автор картины «Земля дрожит», Джузеппе Де Сантис — режиссер фильма «Рим, одиннадцать часов» решительно присоединяются к Дзаваттини. «Это наша твердая позиция, с которой мы не сойдем», — говорит Лукино Висконти; «Наше кино останется реалистическим»,—заявляет Де Сантис.

Все труднее приходится деятелям прогрессивного киноискусства Италии. Нельзя забывать, в каких предельно тяжких условиях подцензурной неволи они творят и трудятся. О многом им совершенно невозможно прямо говорить, ряд вопросов нельзя открыто ставить — надо постоянно изворачиваться, говорить между строк, завуалированно. Сценарии фильмов выхолащиваются еще до постановки и, как свидетельствует Де Сантис, подрезаются последние остатки крыльев не только для взлета ввысь, но даже для небольшого подъема.

Передовым режиссерам, операторам, актерам приходится работать в атмосфере почти абсолютной финансовой блокады, в условиях непомерно тяжелого материально-технического положения. Даже наиболее смелые из продюсеров не решаются итти на риск и позволить режиссеру свободно творить, свободно выражать свои идеи в фильме. И это в то время, когда столь рьяно поощряется выпуск реакционных, пошлых фильмов, изготовляемых деятелями буржуазного кино Италии.

И тут сам народ приходит на помощь прогрессивным кинорежиссерам. Во многих провинциях страны

«Два гроша надежды»

простые люди объединяются в кооперативы зрителей. Так, когда режиссер Карло Лидзани приступал к созданию фильма «Внимание — бандиты!», рассказывающего историю партизанской бригады, сражавшейся с фашистскими оккупантами в Лигурии, жители Генуи организовали кооператив, который финансировал съемки этого фильма. Актеры, члены этого кооператива, играли бесплатно.

Передовые творческие деятели итальянского кино ясно представляют себе задачи, которые стоят перед ними. Они хотят итти дальше вперед и только вперед. Они сознают, что противники реализма хотят использовать любую заминку кого-либо из режиссеров, сценаристов на этом пути.

На дискуссиях и в своих статьях они ставят для себя общей целью подняться на более высокую ступень мастерства, добиться более возвышенного, более богатого и сознательного отображения действительности. И, несмотря на временные, отдельные колебания и сомнения, они стремятся развивать сильные стороны своего творчества, создавать глубокие образы-обобщения, типические характеры яркой силы. С особой настойчивостью они подчеркивают необходимость не только документировать и объяснять современную действительность, но и способствовать порождению новых идей, новой морали. Они намереваются в еще большей степени опираться в своих постановках на активное творчество артистов-художников как соавторов режиссера и сценариста в создании вдохновенных образов — предельно индивидуализированных, психологически обоснованных, волнующих, покоряющих зрителя.

Истинные кинохудожники Италии верны своему долгу — они защищают национальное киноискусство. Можно смело сказать, что деятели прогрессивной кинематографии Италии — это мужественные, честные люди, преданные своему народу.

Мы, деятели советского киноискусства, шлем наше товарищеское приветствие кинохудожникам Италии, борцам за реалистическое искусство, которые сделали итальянскую прогрессивную кинематографию столь любимой во всем мире. С ними наша дружба, наше взаимопонимание, наше уверенное ожидание дальнейшего расцвета их творческой общественно-патриотической деятельности!

А. ВИЛЕСОВ

# СТАНОВЛЕНИЕ МАСТЕРСТВА

Итальянская коммунистическая партия, отстаивая политические и экономические права трудящихся, борясь за мир и независимость своей страны, в то же время защищает передовую народную культуру от влияния растленной буржуазной «культуры». Коммунистическая партия бичует все реакционное и поддерживает все то, что помогает воспитывать и развивать в народе стремление к завоеванию политических и экономических прав, все то, что воодушевляет его на борьбу за независимость и мир.

В прямой связи с ходом этой борьбы находится и развитие прогрессивной кинематографии как самого массового вида искусства. Режиссер Джузеппе Де Сантис говорит, что в появлении первых прогрессивных фильмов крупнейшую роль сыграли «события национально-освободительной борьбы народа Италии. Впервые в истории Италии народ стал центральным действующим лицом исторических событий. То, что двадцать лет лежало под спудом, вырвалось наружу. Этим объясняется взрывная сила реалистического показа события и жизненной правды в таких фильмах, как «Рим—открытый город», «Похитители велосипедов» и «Земля дрожит». Теперь реализм глубоко вошел в итальянскую кинематографию: реалистические фильмы перестали быть изолированным явлением. Правительство и Ватикан ведут борьбу против этого направления. Но они наталкиваются на сопротивление публики, которая предпочитает реалистические фильмы любым другим. Даже продюсеры и те предпочитают вкладывать деньги в реалистические кинокартины как наиболее доходные».

В основе реалистического направления в итальянском искусстве вообще и кинематографии в частности лежит обличение социальной несправедливости, правдивый показ жизни народа, его нужд, страданий, радостей и чаяний.

Кинокартины реалистического направления нашли живой отклик у массы зрителей не только внутри страны, но и за ее пределами. Значительный успех выпал, в частности, на картины Джузеппе Де Сантиса.

С самого начала своей самостоятельной режиссерской деятельности Джузеппе Де Сантис стал на путь реалистического отображения действительности современной Италии. Через все его картины проходит тема солидарности простых людей, объединяющихся в борьбе за справедливость против тех, кто уничтожает и оскорбляет слабого и беззащитного. Так, солидарность крестьян в «Трагической охоте» помогает им расправиться с бандитами, мешавшими мирному труду по восстановлению разоренного войной сельского хозяйства. В фильме «Нет мира под оливами» солидарность приводит эксплуатируемых, доведенных до обнищания пастухов к победе над

*ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИС*

кулаком Бонфильо. В «Горьком рисе» показана солидарность сборщиц риса, отстаивающих свои права перед хозяином. Даже безработным, претендующим на одно свободное место машинистки («Рим, одиннадцать часов»), свойственно чувство солидарности...

Де Сантис — член Коммунистической партии Италии. Он один из тех режиссеров, которые черпают свое вдохновение в повседневной жизни. Он стремится ставить кинокартины о народе и для народа.

* * *

Джузеппе Де Сантис родился в Чочарии в 1917 году. По окончании средней школы он обучался в Римском университете, но курса не закончил; специальное образование получил в Экспериментальном кинематографическом центре в Риме, где считался лучшим студентом и знатоком теории и техники кино.

Свою кинематографическую деятельность Де Сантис начал как кинокритик в прогрессивном журнале «Чинема», вскоре же завоевав широкую известность. Положительными отзывами о советских кинокартинах он резко отличался от большинства других кинокритиков, относившихся к ним враждебно.

Перед второй мировой войной Де Сантис начал работать ассистентом у французского режиссера Жана Ренуара по картине «Тоска», но их совместная работа над этой постановкой была прервана начавшейся войной.

С 1940 года Де Сантис выступает как соавтор ряда сценариев, а также работает ассистентом режиссера у Лукино Висконти («Одержимость», 1942 г.), у Альдо Вергано («Солнце еще всходит», 1946 г.), у Роберто Росселини («Вожделение», 1946 г.) и у других. Лишь после этого Де Сантис приступает к самостоятельной режиссерской работе.

В 1947 году вышла первая кинокартина Де Сантиса «Трагическая охота». Она рассказывала о том, как после освобождения Италии в провинции Романья по инициативе бывших партизан был организован сельскохозяйственный кооператив. Вопреки саботажу и противодействию местных богатеев крестьяне, объединенные в кооператив, добиваются первых крупных успехов. Им удается освоить много лет пустовавшие, считавшиеся непригодными земли. Дальнейшая судьба кооператива зависит от того, дадут или не дадут ему необходимую государственную ссуду.

Ссуда получена. Но здесь реалистическое повествование, к сожалению, неожиданно обрывается. Изображаемые далее события напоминают голливудские гангстерские фильмы: похищаются деньги, начи-

нается погоня за бандитами и т. п. В образах двух героев фильма — Микеле и Альберто — показана различная судьба бывших фронтовиков, долгое время пробывших вместе в плену.

Микеле (артист Массимо Джиротти) видит свое призвание в труде.

Альберто же (артист Андреа Кекки) под влиянием бандитов, в среду которых он попал, пошел по пути легкой наживы. Но все же Альберто честен по натуре, в нем не умерли хорошие чувства, и он, не боясь смерти, порывает с бандитами и встает на защиту крестьян.

Авторы сценария (Карло Лидзани, Умберто Барбаро, Коррадо Альваро, Чезаре Дзаваттини, Джузеппе Де Сантис, Энно Де Кончини и Микельанджело Антонини) резко разграничивают различные группы действующих лиц: с одной стороны, честные труженики, в поте лица добывающие хлеб насущный; с другой — сохранившиеся остатки фашистов, мешающие налаживанию мирной жизни и стремящиеся сохранить свои силы для будущего реванша; между ними — колеблющиеся, еще не понявшие, по какому жизненному пути им пойти.

Основным героем картины является народ. Масса членов сельскохозяйственного кооператива едина в своем труде, в своем стремлении победить врага, мешающего их общему делу. После похищения денег члены кооператива, не надеясь на действенную помощь полиции, сами преследуют грабителей, и эти усилия заканчиваются успешно — деньги возвращены, враги истреблены.

Де Сантис показывает, что народ беспощаден и даже жесток к врагам, но справедлив к тем из них, кто, подобно Альберто, раскаивается в совершенных преступлениях и становится на правильный путь. Альберто прощен народным судом, но должен покинуть селение. И Альберто уходит, грустно опустив голову, а вслед ему сочувственно смотрят крестьяне и как бы нехотя бросают в него комья земли. Чувствуется, что делают они это незлобиво, скорее только в силу обычая, а в душе действительно простили Альберто, и, если тот вернется, они примут его в свою среду как равного.

В этой картине, как и в последующих, Де Сантис работает с большим количеством не только профессиональных, но и непрофессиональных исполнителей—все они создают реалистические образы.

Правдивое изображение тяжелых условий жизни итальянских крестьян напугало кинопромышленников. Ни один продюсер не решился финансировать такой социально-острый фильм — он был поставлен на средства Ассоциации партизан. Прокатчики долгое время не пропускали его на экраны, но успех фильма был настолько велик, что Венецианский кинофестиваль 1947 года вынужден был признать «Трагическую охоту» «лучшей кинокартиной Италии». Большой интерес вызвала эта картина и за рубежами страны.

В 1949 году Де Сантис ставит фильм «Горький рис» (авторы сценария Джузеппе Де Сантис, Коррадо Альваро, Карло Лидзани, Иво Перилли, Джанни Пуччини и Карло Муссо). Фильм рассказывает о молодых итальянках, вынужденных в течение четырех месяцев работать на рисовых полях Пьемонта в изнуряющих, почти каторжных условиях.

Поднявшись на рассвете, сезонницы целый день работают в болотистой воде, под палящим солнцем, среди вредных испарений, облепленные москитами. Вечером, падая от усталости, они возвращаются в овины, где их запирают на ночь. За эту работу они получают жалкие гроши.

Кинокритики, считающие «Горький рис» крупным достижением Де Сантиса, справедливо упрекали режиссера в чрезмерном внимании к детективной линии сюжета (похищение жемчужного ожерелья) и в увлечении эротическими сценами.

Но не эти стороны картины выделяют ее среди большого количества других итальянских фильмов 1948 года и делают значительным произведением искусства. Главное — это мастерское реалистическое изображение угнетенного положения трудящегося населения Италии, протест против социального неравенства.

**«Нет мира под оливами»**

В 1950 году Джузеппе Де Сантис закончил свою третью кинокартину — «Нет мира под оливами» (авторы сценария Карло Лидзани, Джузеппе Де Сантис, Джанни Пуччини, Либеро Ди Либеро), расширяющую реалистическую направленность его творчества.

Ясно выражена режиссером идея фильма: мира нет под оливами потому, что нет там справедливости, но итальянский народ велик и силен, в нем уже пробудилось чувство солидарности в борьбе за справедливость, за свои права.

Атмосфера действия, суровая и дикая природа края, нищенские условия жизни населения, красота простых людей из народа переданы в этой кинокартине с большим чувством и выразительностью, чему во многом способствует прекрасная работа оператора Пьетро Порталупи.

Начиная картину (как и «Горький рис») дикторским текстом, Де Сантис как бы ведет рассказ о Чочарии, уроженцем которой он сам является, о людях, живущих там, о событиях, свидетелем которых ему довелось быть.

Он говорит, что Чочария «известна всем» как местность, где люди носят чочи (род самодельной обуви) и танцуют сальтарело... Можно подумать, что здесь живут довольно беззаботно. Но кинокадры, сопровождающие этот текст, показывают, что жизнь здесь не так уж весела, а труд людей тяжел.

Де Сантис говорит дальше о характере жителей Чочарии: «Они недоверчивы к чужим и очень скрытны... Они столь же легко загораются чувством гнева, как и чувством радости. Они горды и самонадеянны, стойко переносят страдания и безжалостны, когда приносят страдания другим».

Кинопортреты прекрасно иллюстрируют этот текст.

Развивая дальше свою мысль о тяжелой жизни пастухов этого района, Де Сантис говорит: «Тут, как и во многих других местах земли, есть имущие и неимущие, есть такие, которые владеют чем-либо, и такие, которые ничем не владеют».

И в подтверждение своих слов Де Сантис знакомит зрителей с семьей пастуха Франческо Доминичи.

Пока Франческо служил в армии, местный кулак Бонфильо мошеннически присвоил себе всех его овец. И теперь у семьи Доминичи всего одна овца. Пастухи советуют Франческо угнать у Бонфильо овец: «Тот, кто берет свое, — не вор», — говорят они. В этой фразе заложен глубокий смысл: эксплуатируемые и угнетенные люди должны в борьбе завоевать то, что принадлежит им по праву.

**«Нет мира под оливами»**

Франческо поступает так, как ему советовали, но суд приговаривает его к четырем годам тюрьмы. Фильм раскрывает яркую картину буржуазного правосудия: свидетелей запугивают, прокурора подкупают...

Франческо решил отомстить. Ему удается бежать, и после долгих скитаний в горах, преследуемый полицией, он, наконец, встречает своего врага. Бонфильо, чувствуя, что ему не уйти от справедливого возмездия, бросается с обрыва и разбивается. Франческо снова арестован. Но теперь у него есть поддержка.

На протяжении всей кинокартины подчеркивается мысль о том, что одиночная борьба против деспотизма и произвола бесполезна и что успешный исход этой борьбы возможен только при солидарности угнетенных трудящихся масс. В начале кинокартины разрозненные между собой пастухи живут в страхе перед Бонфильо, который разорил немало бедняцких хозяйств. Но в лице сильного и мужественного Франческо они видят человека, вокруг которого можно объединиться. И они идут к нему в горы, помогают найти Бонфильо. Еще недавно запуганные эксплуататором, они выступали с ложными показаниями против Франческо. Теперь они обещают добиться его оправдания.

В том, как правдиво показан рост сплоченности и сознательности простых людей, протестующих против несправедливого социального порядка, заключается главное достоинство фильма «Нет мира под оливами».

Под умелым режиссерским руководством Де Сантиса участвовавшие в картине рядовые жители Чочарии неплохо справились со своими ролями. Особо следует выделить пожилую женщину, создавшую образ матери Бонфильо. Ей, прожившей, наверное, всю жизнь в труде (Бонфильо разбогател только во время войны благодаря каким-то темным делам), чужды стяжательские интересы сына и его подлость. Узнав, что тот обесчестил Марию-Грацию, сестру Франческо, старуха подходит к сыну, с возмущением бьет его по лицу и решительно заявляет, что берет Марию-Грацию в свой дом. Эта сцена проведена очень искренно.

Однако в игре профессиональных актеров чувствуется некоторая нарочитость, хотя каждый из них по-своему привлекателен.

Роль Лючии, возлюбленной Франческо, исполняет молодая актриса Лючия Бозе (которая на традиционном конкурсе красавиц в 1947 году получила звание «Мисс Италия»). Эта ранняя ее работа в кино, естественно, носит еще печать профессиональной незрелости. Но большое актерское обаяние во многом помог-

**«Нет мира под оливами»**

ло ей справиться с трудной ролью Лючии, в которой любовь к Франческо борется с привычной покорностью родителям, сватающих ее за богача Бонфильо.

Образ смелого, мужественного и непосредственного Франческо Доминичи создает Раф Валлоне. И этого актера «открыл» Де Сантис. Выступая с критическими статьями об актерах в одном из туринских изданий, Валлоне случайно встретился с Де Сантисом, который предложил ему сняться в «Горьком рисе». С этого началась его кинокарьера. В роли Франческо артист несколько однообразен и прямолинеен, у него отсутствуют нюансы при передаче смены настроений героя.

Юная актриса Мария-Грация Франчия с большой искренностью играет роль робкой и глубоко несчастной сестры Франческо, привязавшейся к Бонфильо.

Фолько Люлли, уже много раз снимавшийся в других кинокартинах, уверенно обрисовывает образ грубого и трусливого Бонфильо. Но временами в его исполнении заметен некоторый мелодраматический наигрыш.

Недостатком кинокартины является некоторый натурализм в сценах насилия, совершенного Бонфильо над Марией-Грацией, и удушения ее.

Искренняя и смелая критика капиталистической действительности, содержащаяся в фильме «Нет мира под оливами», вызвала широкий отклик кинозрителей и за рубежами Италии. В 1951 году на Международном кинофестивале в Карловых Варах этому фильму был присужден почетный диплом.

В 1952 году Джузеппе Де Сантис выпустил фильм «Рим, одиннадцать часов», который, по единодушному признанию кинокритики, является лучшим в творчестве де Сантиса.

В основу сценария, написанного Чезаре Дзаваттини, Базилио Франкино, Джузеппе Де Сантисом, Родольфом Сонего и Джанни Пуччини, положено действительное происшествие, вызвавшее широкий отклик по всей стране.

В январе 1951 года около двухсот безработных девушек и женщин собрались на лестнице дома № 31 по улице Савойя. Всех их привело сюда газетное объявление: «Ищем машинистку со скромными требованиями». Лестница старого дома, не выдержав такого скопления, обвалилась; десятки девушек были ранены, одна из них умерла.

На основе сообщения, опубликованного в отделе газетной хроники, сценаристы и режиссер сумели создать яркую реалистическую кинокартину, рисующую трагическую судьбу молодых девушек, находящихся в тисках ужасающей безработицы.

Из-за недостатка средств на создание фильма Де Сантис поставил его совместно с французскими продюсерами, которые более охотно пошли на финансирование такой темы, чем продюсеры итальянские.

Вот что рассказывает Де Сантис о подготовительной работе:

«Перед тем как приступить к съемкам, мы беседовали со многими свидетельницами катастрофы.

Чтобы как можно правдивее отобразить это событие, мы хотели выяснить психологию девушек, пришедших по объявлению, их материальное положение. Мы установили, что эти двести девушек принадлежат к самым различным социальным слоям общества. Рядом с дочерью известного в Риме адвоката в очереди стояли дочь чернорабочего, дочь коммерсанта, дочь ремесленника.

Я организовал своего рода тщательное газетное расследование. В течение многих дней я носился по Риму, расспрашивая всех тех, кто был прямым или косвенным участником трагического события. Я переговорил с большинством этих девушек, с жильцами дома, с полицейскими и пожарниками. Результатом была огромная папка отчетов, насыщенных человеческим материалом. И на этой основе мы начали снимать».

Огромная подготовительная работа не пропала даром. В кинокартине много действующих лиц, но за каждой из девушек стоит большая личная драма. Все эти драмы разыгрываются на протяжении небольшого отрезка времени — одного дня.

Действие происходит как бы по кругу: с чего начинается повествование, о том же говорит и финал.

Первый кадр кинокартины показывает дремлющую у ворот дома Джанетту — скромно одетую девушку с газетой в руке. Отъезд аппарата — и мы видим почти пустынную улицу только что просыпающегося города. По всему видно, что лишь сильная нужда могла толкнуть эту молодую девушку еще с ночи занять место у дома, где только в 10 часов утра с ней будут говорить о работе.

И в финале поздним вечером Джанетта снова приходит к этому дому, пристраивается у ворот: ведь место машинистки осталось все же незанятым, и, может быть, завтра удастся получить его... Так прошел день, а что же изменилось? Стало еще хуже: мать со сломанной ногой лежит в больнице, за лечение надо платить деньги, которых у них нет.

Так завершают авторы свое произведение, подчеркивая и усиливая впечатления от ужасающего положения безработицы, в котором находятся трудящиеся массы Италии в результате политики, проводимой реакционным правительством.

Но вернемся к началу. Мы видим, как к дому начинают собираться девушки и женщины, желающие получить работу. Большинство приходит пешком, некоторые приезжают в автобусах, а проститутка Катерина, решившая начать честную трудовую жизнь, приехала в шикарной машине своего последнего клиента. Одни держат себя весело и непринужденно — они не испытали еще всех ужасов длительной безработицы. Другие скромно стоят в длинной очереди — эти не так давно стали искать работу и еще не освоились с подобным занятием. Есть и такие, на лицах которых усталость, полная безнадежность — они уже давно знакомы с положением безработных. Особенно тяжело приходится женщинам пожилым или малоинтересным: им еще труднее получить работу, когда кругом так много молодых и красивых девушек...

Но и мужчинам не так легко найти работу. Мы знакомимся с мужем одной из женщин: он уже шесть месяцев без работы. За этот день он побывал в трех местах, но все напрасно: везде так много нуждающихся...

В фильме занято много известных итальянских актеров: Леа Падовани, Массимо Джиротти, Карла дель Поджо, Лючия Бозе, Раф Валлоне, Паоло Стоппа, Елена Варзи и другие. Их игра проста и естественна, созданные ими образы надолго запечатлеваются в памяти зрителей.

Де Сантис, как и другие итальянские режиссеры-реалисты, снимает свои кинокартины в основном на натуре, привлекая к участию в них непрофессиональных исполнителей.

**«Нет мира под оливами»**

Надо заметить, что умелое использование этих обстоятельств усиливает реалистичность кинопроизведений.

Первая половина фильма протекает почти исключительно у ворот и на лестнице; вторая — главным образом в больнице. Но зритель не ощущает однообразия места действия. Дело здесь не только в мастерстве оператора Отелло Мартелли. Дело и в мастерстве драматургов и режиссера: живо и по-разному показаны действующие в фильме люди с их особыми судьбами, с их интересами и мечтами.

Крушение лестницы — это как бы крушение всех их надежд и чаяний на улучшение условий жизни.

Мастерски разработаны и сцены в больнице. Вот в погоне за сенсацией появляются репортеры, сообщающие в микрофоны о положении пострадавших девушек и о заботе, которой те окружены. Но дальнейшие события безжалостно развенчивают капиталистическую «заботу» о благосостоянии простых людей. Выясняется, что за оказанную помощь и дальнейшее лечение пострадавшие должны платить такие большие деньги, которых, конечно, у них нет. И вот все те, которые способны двигаться, вынуждены покинуть больницу. А на улицах, как бы в насмешку, все еще передают радиосообщения об оказании помощи пострадавшим...

Между тем полиция начинает вести расследование: кто же виновен в катастрофе? Де Сантис, разъясняя замысел своей картины, сказал:

«На этот вопрос я также хочу ответить, но в плане более общем и общечеловеческом: вина падает на наше общество, принудившее двести девушек претендовать на одно свободное место».

Этот вывод до очевидности ясен каждому, кто просмотрел «Рим, одиннадцать часов».

Напуганные правдивым изображением неприглядных сторон жизни современной Италии, власти запретили демонстрировать «Рим, одиннадцать часов» на Каннском кинофестивале, что вызвало справедливые протесты.

Интересно отметить, что одновременно с Де Сантисом другой итальянский режиссер, Аугусто Дженина, известный еще со времен немого кино, поставил фильм на основе того же происшествия. Это мелодрама — «Три запрещенные истории», показывающая судьбу трех женщин. Каждую из них приводит на роковую лестницу какой-нибудь исключительный случай, связанный с их любовными похождениями.

Как разнятся между собой два кинопроизведения! А ведь поводом для их создания послужил один и тот же жизненный факт.

Дженина поставил бесцветную, лживую картину, безделушку, отвле-

кающую внимание от острых социальных проблем.

Де Сантис создал убедительное, волнующее реалистическое кинопроизведение, правдиво показывающее действительное положение трудящихся в капиталистической стране.

Пятая картина Де Сантиса, выпущенная совсем недавно, — «Дайте мужа Анне Заккео».

Сам режиссер так говорит о новой работе:

«Тема кинокартины — положение женщины в современном буржуазном обществе. Это история одной девушки, которая хочет работать, хочет иметь мужа, семью, детей. Но беда... она очень красива. Все, к кому она обращается за помощью в устройстве на работу, не принимают ее просьбу всерьез. В лучшем случае ей предлагают такую «работу», в которой играет роль только ее внешность (например, модельщицы, живого манекена и т. п.). Никто не интересуется ее душевными переживаниями, ее сокровенными мечтами о создании семьи. Зачем ей муж, когда она так красива? — удивляются все. Но Анна продолжает искать мужа, который поймет ее. Она продолжает надеяться, что сможет создать семью и жить по-человечески».

До самого последнего времени Италия не производила цветных фильмов. «Можно без особого труда доказать, — утверждал Де Сантис, — что отсталость Италии в производстве цветных кинокартин не случайна, что она является одним из средств борьбы против развития реализма в итальянской кинематографии. Кажется, что цветными хотят выпускать только исторические кинокартины, как будто только кринолины и парики имеют право быть показаны в красках! Но разве одежда бедняков города и деревни бесцветна? Разве не имеют цвета дома, в которых живут безработные или крестьяне, или комбинезоны рабочих и дым заводских труб?.. Я хотел бы иметь возможность свободно использовать как грустные цвета, изображающие подлинную жизнь итальянцев, так и живые, яркие цвета, для отображения простых людей моей страны с их блестящими, полными жизни глазами, а также для показа красочности наших деревень и наших городов».

В настоящее время эта мечта Де Сантиса близка к осуществлению. Сейчас в Чочарии он снимает цветную кинокартину «Дни любви».

* * *

В 1951 году Де Сантис предполагал поставить фильм о борьбе крестьян за землю и хлеб. Поводом к созданию такой картины послужили опять-таки реальные события в одной из итальянских провинций, где полиция расстреляла крестьян, пытавшихся захватить и освоить пустующие земли.

Уже был подобран состав исполнителей. «Проект этого фильма, — рассказывал Де Сантис, — был уже подготовлен с организационной стороны и почти обеспечен с финансовой. Но в последний момент методами шантажа было оказано сильнейшее давление на прокатчиков, которые должны были участвовать в кредитовании фильма. Таким образом, мне закрыли рот до того, как я успел сказать слово».

В нашей печати неоднократно сообщались факты, свидетельствующие о крайне тяжелых условиях, в которых приходится работать прогрессивным деятелям киноискусства Италии. Но они не сдаются. Де Сантис уверенно заявляет:

«Вопреки всему, даже кляпу во рту, даже с подрезанным языком, итальянская кинематография сохранит свои особенности, и даже гортанными звуками будет выражать идеи».

Де Сантис убежден, что, несмотря на создавшуюся обстановку, киноделтели Италии найдут в самих себе, в профессиональной солидарности и в поддержке прогрессивных общественных организаций необходимую силу, чтобы отстоять национальные интересы итальянской кинематографии.

Каждое новое реалистическое произведение итальянской кинематографии подтверждает эти слова Де Сантиса: реалистическое искусство Италии растет и ширится.

И. ЧЕКИН

# ЗАМЕТКИ О НЕМЕЦКОМ КИНОИСКУССТВЕ

## *Ночь в августе*

Свет нескольких десятков юпитеров властно ворвался в теплую августовскую ночь и разогнал наступившую темноту.

Сто пятьдесят тысяч участников заключительной демонстрации третьего Всемирного фестиваля молодежи заполнили бывшую дворцовую площадь Берлина и все прилегающие к ней районы.

Мы находимся на местах почетных гостей, по соседству с болгарской делегацией. Чуть выше шумливые и жизнерадостные французы. В центре, на правительственной трибуне рядом с Вильгельмом Пиком и Максом Рейманом, мы видим Мартина Андерсена Нексе, Назыма Хикмета, Анну Зегерс.

В разных местах грандиозной площади, на крышах ближайших домов, на своих наблюдательных пунктах находятся участники съемочной группы фильма о фестивале.

Почти по соседству с центральной трибуной укрепился на командном возвышении кинорежиссер Йорис Ивенс, один из творческих руководителей будущего фильма.

Проверяют готовность всех вспомогательных звеньев режиссер А. Торндайк, главный редактор немецкой кинохроники ДЕФА Гюнтер Клайн.

Создается впечатление, что одновременно в нескольких местах появляется Иван Пырьев — художественный руководитель и главный режиссер фильма о фестивале. Отрывистая речь, пантомимы с теми, кому не удается его расслышать, — все это свидетельствует о предельном творческом волнении большого мастера, которому совместно с немецкими друзьями необходимо запечатлеть на пленке большие события.

На местах почетных гостей — немецкие кинорежиссеры доктор Курт Метциг, Златан Дудов, Артур Поль, деятели культуры и искусства республики — скульпторы, артисты, художники, ученые.

Тихий и настойчивый плеск тысячи флагов и знамен словно превращает площадь Маркса—Энгельса в манящую взоры и сердца гавань, куда стремятся зайти суда после дальнего плавания... Многие делегаты фестиваля из капиталистических стран пробивались к Берлину, как моряки в бурную ночь к маяку, указывающему путь.

Над площадью царит торжественное и строгое молчание полутораста тысяч участников демонстрации.

Мы улавливаем лишь нетерпеливые и быстрые слова: «Они скоро будут... Машины уже вышли...»

— Кто «они»?

Но вот Йорис Ивенс поднялся на своей наблюдательной вышке, приложив руки к глазам. Он смотрит в сторону начинающего возникать вдали от нас движения.

Туда же смотрят Пырьев, режиссеры Фролов и Васильев, поэт Ошанин.

Внезапно возникает какая-то необъяснимая тревога, легкий озноб ударяет даже в кончики пальцев.

Движение, начавшееся вдали, ширится и растет.

Раздаются отрывочные приветствия, потом они становятся все громче и громче.

Болгарская делегация внезапно оставила свои места и буквально рванулась вниз.

Вслед за болгарами побежали и французы.

И тогда с центральной трибуны прозвучал звонкий голос, усиленный репродукторами:

— Друзья!

На площадь входят восемьсот молодых героев фестиваля, подвергшихся зверскому избиению полицией в западной зоне столицы. Сегодня, в последнюю ночь фестиваля, они захотели быть вместе со своими друзьями и произнести слова клятвы на верность делу мира, демократии и свободы.

Приветственно взметнулись вверх все флаги и знамена площади. Сто пятьдесят тысяч голосов повторили самое дорогое для всех делегатов фестиваля слово — «Дружба».

Израненные и покалеченные, опираясь на руки и плечи своих друзей, шли жертвы варварского нападения западноберлинской полиции. Вот несут на носилках юношей и девушек, получивших тяжелые ранения. Снежную бледность лиц особенно подчеркивал свет прожекторов.

Восемьсот молодых немцев отвечали на приветствия делегаций молчаливым поднятием рук, волей и силой светящихся в жгучих глазах.

Советские и немецкие кинооператоры снимали эту группу, чтобы весь мир увидел, как проходили мимо трибун в молчании молодые герои. Горячее дыхание жизни и победы согревало в эти минуты всю площадь.

...Сухой, неприятный звук достиг слуха. Над площадью появился американский автожир. Он шел на средней высоте, кружился, оставляя грязные следы летящих листовок.

Восемьсот израненных и покалеченных юношей и девушек, вся площадь, все, кто на ней сейчас находился, смотрели на самолет, смотрели в грозном молчании.

И как только листовки стали спускаться, в напряженной тишине возник голос Эрнста Буша, запевшего в микрофон на центральной трибуне песню «Ами, гоу хом!» («Американцы, убирайтесь домой!»)

Златан Дудов потряс кулаком в сторону американского агента, осквернившего темное августовское небо и сбросившего борцам за мир листовки, направленные против светлых помыслов и чаяний немецкого народа. Дудов молчал, но в черных его глазах вспыхивали искры.

Курт Метциг, бледный и взволнованный, произнес: «Вы думаете, тот, кто на самолете, не услышал нашу песню? Она прожгла небо!»

... Последнюю ночь фестиваля сменяло светлое утро возрождения, утро великих надежд, которые будут осуществлены.

Многим немецким режиссерам и артистам кино памятна эта ночь в августе 1951 года. Прошло два с лишним года, но воспоминания о ней не потеряли своей остроты. Творцы нового искусства, кто был тогда на трибунах, продолжают и сегодня стоять на первой линии огня, создавая произведения, зовущие к миру во всем мире.

### *На линии огня*

Мы приехали в киноателье бывшей студии УФА в Бабельсберге. Большое кинематографическое хозяйство этой студии в годы нацизма было поставлено на службу черной реакции и мракобесию. Здесь когда-то создавались кинофильмы, проповедующие человеконенавистничество. Здесь собирались деятели студии на так называемые «четверги Геббельса». Карлик в черном костюме, с бледным лицом и глазами морфиниста шел, припадая на высохшую ногу, мимо выстроившихся рядов режиссеров, артистов, писателей и приветствовал их возгласом: «Хайль Гитлер!» Затем они выслушивали «размышления» имперского министра о настоящем и будущем немецкой культуры.

**«Совет богов»**

«Мы должны убивать искусством!» — обучал Геббельс.

Режиссер Фаит Харлан и артист Вернер Краус убили своим фильмом «Еврей Зюсс» десять тысяч человек во время погромов и разбоев, вызванных демонстрацией этой картины.

В те черные дни режиссер Курт Метциг был одним из многочисленных ассистентов студии, незаметным винтиком в большом механизме, человеком, мнения которого не спрашивали. Ассистента помнили не более, как «табельный номер такой-то».

Курт Метциг был потрясен предательством Фаита Харлана; он оставил работу в УФА, скрылся из Берлина и стал жить в маленьком немецком провинциальном городке, занимаясь фотографией. У Метцига тогда уже начали созревать замыслы будущих кинофильмов. В своих мечтах он видел Германию будущего.

И вот, время меняет обстановку места действия. ДЕФА, киностудия Германской Демократической Республики, снимает в ателье, где когда-то «творил» убийца от искусства Фаит Харлан, фильм, направленный против тех, кто привел Германию к войне. Фильм, звучащий как приговор дельцам и хозяевам «Фарбениндустри» — мощного химического синдиката, одного из тех столпов немецкой промышленности, при поддержке которых когда-то пришел к власти Гитлер.

В фильме «Совет богов» снимаются актеры, живущие в демократическом и западном секторах Берлина. «Западник» Пауль Бильдт, старый артист немецкого театра, с некоторой боязливостью и настороженностью слушает прямые и точные высказывания Курта Метцига о действующих лицах кинофильма и обстановке, в которой они живут.

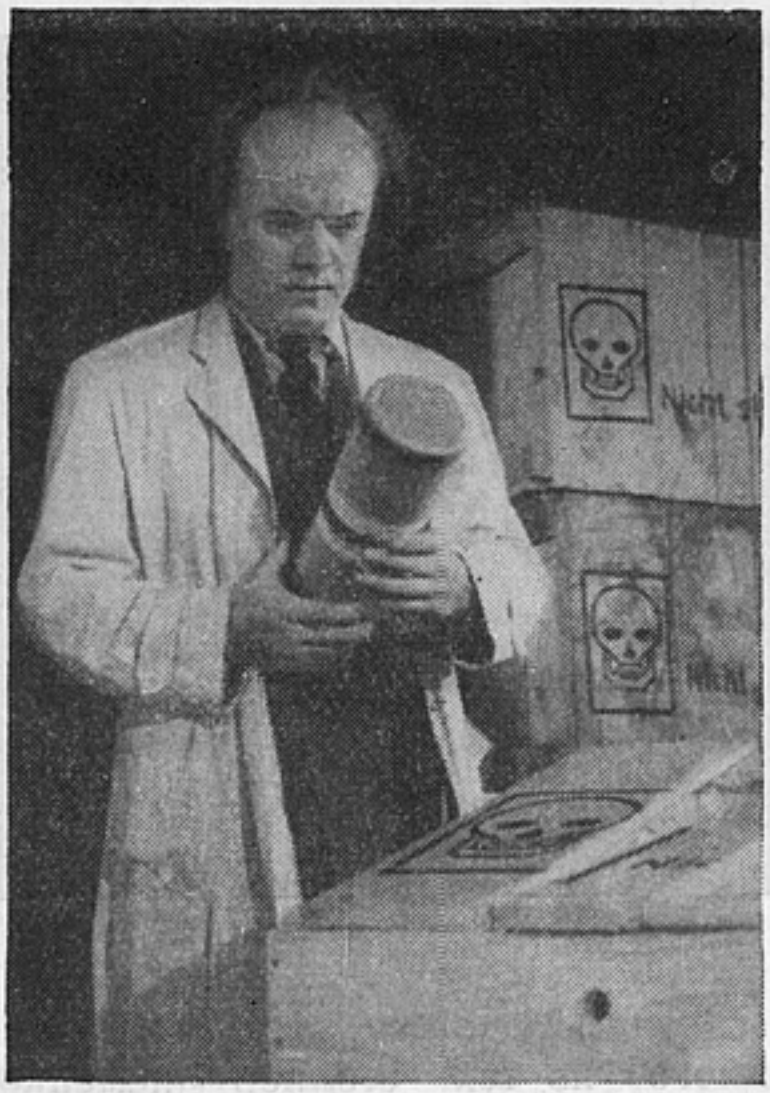
Мы наблюдаем, как Метциг проводит короткую репетицию эпизода в доме советника Мауха, одного из директоров химического концерна. Перед лицом ставшего уже очевидной неизбежностью разгрома, угрожающего гитлеровской военной машине, Маух поносит «незадачливого ефрейтора Адольфа»...

— Больше сарказма, Бильдт, — подсказывает Метциг. — Вы с презрением говорите о том, кого сами позвали к власти. В этом есть свой социальный смысл.

— Социальный смысл? — осторожно переспрашивает Бильдт.

— Разумеется. Обличая Гитлера, вы обличаете и себя.

Метциг входит в центр группы, собравшейся в ателье. Высокий и худой, с острым, узким лицом, Метциг напоминает проповедника.



**«Совет богов»**

— Против вас, — говорил Метциг артисту Фрицу Тильману, репетируя новый эпизод, — стоят враги. А вы честный, преданный науке человек, не знающий того, что вас хотят использовать как оружие те, кто продали Гитлеру Германию. Поединок ваш страшен, смерть и кровь на вашей дороге, смерть близких вам, кровь дорогих вам людей. Но победите вы! Только с таким чувством вы должны решить образ вашего героя...

Фриц Тильман — умный и вдумчивый актер, слушая страстные комментарии режиссера, молчал.

— Вы не согласны со мной, Тильман?

— Согласен. Я слушаю все, что вы говорите, и вспоминаю ужасы прошедшей войны.

Метциг добивался полного осознания актерами образов, требующих страстного воплощения.

Пауль Бильдт, с некоторой тревогой относящийся к политической остроте фильма, в первоначальном рисунке роли доктора Мауха пытался не акцентировать полемические, по его мнению, места сценария.

— Это не полемика, а политика, Бильдт, — упорно твердил Метциг, приводя в замешательство старого актера. — Вы, как немец с честным сердцем, совершаете большое дело, обличая врага.

В Пауле Бильдте сталкивались противоречия. Он как будто бы и понимал, что фильм, направленный против угрозы новой войны, нужен народу, но в то же время боялся, что работа Метцига оскорбит оккупационные власти западного Берлина, и у него, Бильдта, проживающего там, могут возникнуть неприятности.

Метциг знал о подобных настроениях, но его увлечение и влюбленность в материал побеждали препятствия.

Метциг объединил вокруг себя большой круг прогрессивных деятелей немецкого киноискусства. Среди них Вилли Клейнау, Гарри Хиндемит, Фриц Тильман, Альберт Гарбе и многие другие. И только Пауль Бильдт, придавленный грузом сомнений, изменил и Метцигу, и немецкому демократическому искусству. Он предпочел «нейтралитет»...

Метциг всегда в движении, в борьбе. В особых условиях жизни страны, разделенной на зоны, едва ли не каждый творческий день кинематографиста отмечен страстными дискуссиями. Почти во всех своих фильмах — «Брак в тени», «Пестроклетчатые», «Семья Бентин» (совместно с З. Дудовым), «Совет богов», «Роман юного брака» — Метциг пытался решать самые острые, самые злободневные вопросы современности с большой убедительностью и страстностью.

Одна из встреч с Метцигом произошла у нас в тяжелые для него дни. Западная пресса обрушилась на режиссера за работу в ДЕФА, за фильм «Совет богов», за новые планы. Метциг был назван «красным», «оскорбившим» своими произведениями федеральную республику.

Фильм «Совет богов» явился предметом обсуждения трех комендантов западного Берлина и объявлен произведением, подрывающим авторитет Боннского правительства и престиж оккупационных властей в Западной Германии.

«Брак в тени»

В день нашей поездки к Метцигу политбюро СЕПГ поручило ему создание фильма о вожде немецкого рабочего класса Эрнсте Тельмане. Писатели Вилли Бредель и Михаил Честно Гэль — авторы будущего сценария — также отправились к Метцигу.

Путь к его дому лежал через Шарлотенбургштрассе (английский сектор Берлина). Мы проезжали мимо заваленных американскими товарами немецких магазинов, владельцы которых стояли у входа в ожидании покупателей, мимо кинотеатров с рекламой голливудских фильмов, мимо казарменных и больничных помещений, где, широко расставив ноги, стояли в карауле английские солдаты.

«Пестроклетчатые»

Мы продолжили свой путь по одной из улиц, на которую распространялось американское «влияние». Внезапно на нас надвинулись и буквально ошеломили своей величиной кричащие многоцветные буквы: «Я и бездна».

Эти слова преследовали нас со всех крыш и заборов, раскачивались на рекламных пони, мчались на фургонах и автомашинах.

Около двухэтажного, довольно красивого домика за узорчатой оградой, где у входа также красовался плакат «Я и бездна», шофер остановил машину.

— Разве здесь живет Метциг? — спросил я.

Переводчик хитро улыбнулся и спросил:

— Есть у вас десять марок?

Встретив недоуменный взгляд, он объяснил:

— В этом доме живет писательница Эльга Хельм, приехавшая на гастроли в Германию. Она семь лет

провела в сумасшедшем доме, в начале восьмого года поправилась и написала роман под названием «Я и бездна». Фильм, снятый по сюжету романа, прислали из Лондона всего лишь несколько дней назад. Теперь Хельм ежедневно через каждый час появляется в небольшой гостиной и рассказывает желающим о своем пребывании в сумасшедшем доме. Цена 10 марок за вход.

Переводчик был удивлен, что нам не захотелось узнать подробностей пребывания достопочтенной дамы в психиатрической лечебнице.

У гостиницы ДЕФА рядом с немецкими полицейскими стояли «штатские личности». Находясь от входа в нескольких десятках метров, на так называемой нейтральной площади, они все время держали под наблюдением этот дом.

Мы миновали улицу с гостиницей и свернули в квартал небольших и уютных коттеджей. Один из них занимал Курт Метциг.

— Сегодня, — встретил нас Метциг с приветливой улыбкой, — я имею самый крупный успех и самое большое признание. — Он развернул одну из газет и торжественно прочитал: «Под страхом строжайших взысканий и бойкота запрещено всем кинотеатрам западного Берлина устраивать демонстрацию фильма «Совет богов»... Ну, что вы скажете?

Жена Метцига, молодая актриса театра и кино, Ивонна Мерин, озабоченно взглянув на мужа, покачала головой:

— Опять ты об этом, Курт!

И она рассказала одному из нас, что в последние дни Метцигу не дают покоя анонимные письма и телефонные звонки.

— Так интереснее жить, — возбужденно сказал Метциг, и в глазах его загорелись лукавые огоньки.

Несколько часов мы беседовали о дальнейшем развитии немецкого киноискусства, о необходимости борьбы с формализмом и мистикой, трюкачеством... Судьба Берлина и всей Германии волновала художника. Он рассказал нам придуманный им, вернее, подсказанный действительностью, сюжет своего будущего фильма, посвященного жизни двух любящих молодых артистов большого немецкого города, разделенного секторами на части. По замыслу, в фильме должны быть поставлены и решены вопросы о путях современной немецкой интеллигенции.

— ...Они собираются в нетопленной холодной комнате полуразрушенного войной города. Здесь происходит первая встреча влюбленных. Через несколько минут кончается старый год. А дальше, дальше... — и вдруг Метциг обрывает рассказ. — Сегодня, собственно, не об этом нужно нам говорить. Я прочитал план «Тельмана», — обращается он к Бределю. — Много интересного, сильного, яркого. Но главное, ищите в Тельмане все человеческое, сердечное, меньше речей и заседаний...

И Метциг почти дословно цитирует те эпизоды сценария, где Тельман предстает перед зрителем не только как вождь, но и как человек, любящий муж и сын.

Он говорит взволнованно и долго. Перед мысленным взором слушающих возникают картины будущего произведения. Метциг задумчиво смотрит на нас и улыбается.

Он улыбается, этот вдохновенный художник, против которого поднята холодная война в западном Берлине и в Бонне!

Мы возвращались поздним вечером. На Курфюрстендамм, на Шарлотенбургштрассе горели и переливались цветными огнями рекламы фильмов «Я и бездна», «Бандит и королева», «Трое убивают четвертого»...

На Потсдамерплац, где смыкаются сектора американский, английский и начинается демократический, на стороне американской части площади по крыше большого дома бежали электрические строчки ночного выпуска «Последних известий»:

«...За сколько купили Метцига в демократическом секторе? Читайте об этом в очередном номере газеты «Новая Германия» в статье, разоблачающей «Пролетарскую фабрику снов и иллюзий» (так именовалась ДЕФА желтыми борзописцами).

Враги недаром боялись Метцига Все эти годы он сохранял свой на-

ступательный дух. И сегодня воплощение одного из основных замыслов художника, создание фильма, посвященного вождю немецких коммунистов Эрнсту Тельману, подходит к концу.

### *Ночь и день Георга Кларена*

...Ветер пригибает деревья. По небу бегут клочковатые, седые облака. Свет луны то прорывается сквозь них, то снова гаснет.

А в родильной палате, освещенной спокойным светом ночных лампочек, мелодично, но тоскливо звучит невидимый колокольчик. Это приближается священник со служкой. Церковный пастырь появляется в дверях как вестник смерти. Умирает женщина после неудачных родов. Каждый день — смертный случай.

В темноту улицы внезапно врываются два световых луча, острых и длинных, как шпаги. Они скрестились на идущем по улице Земмельвейсе. За кадром воет собака. Деревья все ниже и ниже гнутся к земле.

— Помните, что жизнь уходит от вас, вы стремитесь к смерти! Только к смерти!

Негромкий, но четкий голос режиссера Георга Кларена хорошо слышен в ателье. Снимается один из самых драматических эпизодов фильма «Земмельвейс». Кларен в темном бархатном пиджаке, сложив руки на груди, следит за Карлом Парила, исполнителем центральной роли. Режиссер говорит артисту о больших переживаниях, о тоске человека, о тяге к смерти так спокойно, словно повторяет заданный урок.

«Земмельвейс» — фильм о докторе, победившем родильную горячку, — по замыслу должен был утвердить торжество жизни, но в режиссерском воплощении торжество смерти погасило свет надежды и радости. Почти иконописные, застывшие, скорбные лица женщин, музыка, вызывающая дрожь и смятение, натуралистические детали отдельных эпизодов — все это было близко к мистике Метерлинка, к далеким и темным страницам театра ужасов.

**«История одной семьи»**

Мрачная, мистическая трактовка темы вызвала большую дискуссию в среде творческих работников ДЕФА. Пытались убедить Кларена, доказать ему, что в эту ночь должно ворваться солнце, что ряд эпизодов надо решать в оптимистических тонах, что без этого вся жизнь, все дерзания Земмельвейса теряют всякий смысл.

Кларен не сдавался.

Выдающийся австрийский актер Карл Парила в некоторых сценах силой своего дарования пытался вырваться из мрачного царства Кларена. Он хотел представить Земмельвейса верящим в жизнь, в конечное торжество дела. Он спорил с режиссером, отстаивал свое решение.

После дискуссии Кларен долгое время не прикасался к отснятому материалу. Правление ДЕФА, хорошо понимая состояние художника, не торопило его.

И однажды, ничего никому не сказав, Кларен сел за монтажный стол... В окончательном варианте фильма многое было смягчено режиссером.

**«История одной семьи»**

«Земмельвейс» был показан в странах народной демократии. Отмечая излишнюю мрачность отдельных сцен, критика в основном положительно оценила работу Кларена и Карла Парилы.

Но Кларен замкнулся. Молчаливый и настороженный, он изредка появлялся в ДЕФА, не отвечая на вопросы, избегая сочувствия.

Через несколько месяцев он принял предложение ДЕФА и приступил к постановке фильма «История одной семьи» («Зонненбрук») по пьесе польского драматурга лауреата международной Сталинской премии мира Леона Кручковского.

Никто не узнавал Кларена. В кадр пришло солнце. Даже в сцены скорби и смерти режиссер внес ощущение жизни: она дает о себе знать в каждой детали — цветке, в освещенном окошке, в трепещущем листке дерева.

Старейший артист немецкого театра и кино Эдуард Винтерштейн играл в этом фильме старого профессора, пережившего трагедию распада семьи, но нашедшего в себе силы порвать с реакционной средой и начать новую жизнь, — жизнь борца за дело справедливости и свободы. Кларен во многом помог артисту в создании этого образа.

Через грязный мир, мир предательства и смерти, темных душ и сердец, проходит честный и прямой, гордый и светлый Зонненбрук со своими друзьями. За ними победа, за ними встает солнце жизни.

Если «Земмельвейс» — это ночь Кларена, то «Зонненбрук» — его день. Так оценили новую, выдающуюся работу режиссера его коллеги. Фильм, обошедший экраны многих стран, явился знаменательным событием в жизни немецкого киноискусства, не меньшим, чем фильмы Курта Метцига «Брак в тени» и «Совет богов».

### *Энгелю «мешает» Корея*

Йорис Ивенс, приехавший в Берлин из Франции, привез с собой маленький фильм, созданный молодым режиссером из Марселя. Всего лишь четыреста метров в этой кинокартине, но она потрясает зрителей правдой жизни, силой обличительных кадров.

В просмотровом зале собралось несколько кинорежиссеров и артистов. На экране — залитый солнцем парк. Женщина на одной из скамеек. Около нее — играющие дети. Два молодых француза собирают подписи под обращением в защиту мира, подходят и к этой женщине— матери трех играющих мальчиков. И вот внезапно дети и мать переносятся в страшную обстановку вой-

ны. Потрясающие сцены воздушной бомбардировки. В этом монтаже, где радость еще ничем не омраченного детства неожиданно сопоставляется с ужасами войны, особенно ярко подчеркивается все значение деятельности молодых борцов за мир.

— Дешевая пропаганда! — прозвучал внезапно сухой и резкий голос. В зале вспыхнул свет. Среди присутствующих не оказалось Эриха Энгеля — он вышел.

Через несколько дней Энгель явился в дирекцию ДЕФА и заявил, что ему в настоящее время не очень удобно продолжать свою работу в демократическом секторе немецкой столицы.

Старый, с резкими морщинами по углам рта, с холодными серыми глазами, Эрих Энгель, часто мигая, смотрел через свои большие очки на собеседника и разъяснял:

— События в Корее могут измениться в пользу американцев. Моя семья проживает в американском секторе Берлина, мои родственники — в Мюнхене. Я не могу рисковать!

Беспримерное по своему цинизму и наглости заявление поразило немногочисленных свидетелей этого разговора. После некоторой невольно возникшей паузы председатель правления ДЕФА спросил:

— Ну, а если события в Корее изменятся в пользу народной армии и китайских добровольцев?

— Тогда я смогу возобновить свой контракт, господин председатель. Но только если американцы сочтут свое положение в Корее безнадежным... Видите ли, когда «ами» ведут войны, они не очень терпят тех, кто помогает их противникам. Ваши политические фильмы направлены против американцев. Сегодня вы — лагерь, противостоящий тем, кто ведет войну в Корее. Я не могу у вас работать.

Изложив свою «платформу», Энгель замолк. Последние его слова немедленно решили вопрос: дальнейшие творческие взаимоотношения с ним прекратились.

Режиссер Эрих Энгель, работе которого «помешала» Корея, перебросился в западные кинофирмы.

А поставленные им когда-то в ДЕФА два фильма—«Афера Блюма» и «Бобровая шуба» (по Гауптману) — были ведь произведениями обличительными, получившими признание зрителей.

Как же сочетал в себе Энгель два «я», две совести и две души? Маскарад Энгеля сложнее, чем трусость Бильдта или боязнь некоторых немецких киноартистов сниматься в фильмах ДЕФА.

В первые годы после окончания войны, когда все кинопроизводство Германии было разрушено и запущено, только бывшая киностудия УФА могла предоставить работу кинорежиссерам и артистам. Власти демократического Берлина обратились с призывом к деятелям немецкой кинематографии принять участие в создании фильмов.

На западе Германии тогда и не думали о восстановлении кинопредприятий. Энгель и другие решили присмотреться и пришли на Краузенштрассе и в Бабельсберг.

Дым и гарь — горькие следы войны — еще чувствовались в немецкой столице; руины разбитых, сгоревших зданий являли собой страшную картину. Люди стремились к миру и счастью — нужны, крайне необходимы были произведения, направленные против войны. И тогда родились первые немецкие послевоенные фильмы «Они не скроются», («Убийцы среди нас»), «Облава», «Коричневая паутина» («Ротация»).

Энгель снял тогда «Аферу Блюма» — фильм, направленный против расизма и антисемитских преследований. Энгель был тогда с теми, кто стремился положить начало прогрессивному немецкому фильму.

Время становления, возврата к счастливой возможности мирно существовать и жить, звало к страсти и борьбе в искусстве. Ушла черная ночь нацизма, долгие годы покрывавшая тьмой всю Германию. На часто возникавших митингах и творческих дискуссиях мастера немецкого киноискусства честно и смело заявляли о своих намерениях, о но-

вых путях-дорогах. Они рвали с прошлым, и большинство из них — без сожаления.

Но Энгель всегда молчал.

Как только начали работать западные кинофирмы, он разделил свое время между западом и востоком. Ему было удобно иметь двух хозяев и выбирать того, за кем, с его точки зрения, окажется будущее.

Развернулись события в Корее, и этот старый художник начал раскрываться как противник демократии, как человек, ищущий свое место у тех хозяев, где больше платят.

Энгель дезертировал из ДЕФА.

Через некоторое время мы увидели его на закрытом просмотре фильма «Гамлет» в одном из кинотеатров западного сектора Берлина. О фильме «Гамлет», поставленном в Западной Германии с участием английской режиссуры, говорили как о значительном событии в жизни послевоенного немецкого искусства.

На экране скрестились клинки фехтующих рапир, от ударов клинков засверкали искры, из искр возникли буквы и появилась надпись «Трагедия о Гамлете, принце датском».

Бессмертное творение Шекспира разыгрывалось почти как церковная мистерия. Дуэль Гамлета и Лаэрта шла под тихий колокольный звон, а когда умирали Лаэрт и Гамлет, в музыку вступал орган.

Зазвучали заключительные слова Фортинбраса о воздании почестей погибшему датскому принцу. В зале зажегся свет, и снова возник колокольный звон. На улице, перед театром, был установлен уменьшенный экран, на котором повторялась сцена поединка, и снова звонили колокола.

Все расходились подавленные, в глубоком молчании. Режиссура увела «Гамлета» в беспросветность и мрак, трагедия Шекспира превратилась в гимн ужасу и року.

Мы остановились около кинотеатра, наблюдая за расходившейся публикой. В стороне, сжав свои тонкие губы, стоял Эрих Энгель.

— Это грандиозно, нас перенесли в особый мир, мне казалось, что меня подняли над землей, — восторженно произнес один из критиков, представляющих западную прессу.— Что вы скажете, Энгель?

— Фильм хорош, — ехидно ответил Энгель, — хорош тем, что он далек от всех сумасшедших событий, которыми полон сегодня свет. Можно забыть, смотря картину, про то, что существует политика и идеология. Я доволен!

Энгель стал ясен до конца...

Уход Энгеля из ДЕФА вызвал оживленные разговоры в среде кинематографистов и театральных деятелей. «Деляги» из Западного Берлина, из гамбургской и мюнхенской киностудий злорадствовали:

— Это начало конца для «пролетарской фабрики снов». Вслед за Энгелем уйдут и другие режиссеры. Кто следующий?..

«Следующим» оказался только молодой киноделец от режиссуры Вильдхаген, постановщик наиболее слабых фильмов ДЕФА: «Свадьба Фигаро» и «Виндзорские кумушки». «Виндзорские кумушки» — музыкальный фильм по комедии Шекспира — был превращен Вильдхагеном в откровенный и пошлый фарс.

После «ухода» Энгеля Вильдхаген, улыбающийся, надушенный и подчеркнуто франтоватый, появился в студии, чтобы выразить негодование по поводу творческой измены своего «старшего коллеги». Далее Вильдхаген сразу же перешел к личным делам: он интересовался своим гонораром на будущее. Справедливую критику, направленную в его адрес по поводу опошления Шекспира, он не признавал основательной: «Это просто завистники, люди, которым мой успех решительно не дает покоя...»

Вильдхагену отказали в чрезмерных денежных претензиях. Через две недели молодой коммерсант от искусства перебазировался в Мюнхен и опубликовал статью под таким заголовком: «В ДЕФА умирает творчество. Я ушел вслед за Энгелем!!»

Энгелю «помешала» Корея, Вильдхагену — «расчетливый» подход к своему творчеству. Оба режиссера

несравнимы друг с другом по мастерству, но схожи по торгашеской психологии.

Приведенные факты свидетельствуют о том, что не все гладко и безболезненно проходило в среде творческих работников немецкой кинематографии.

Поступательное движение Курта Метцига, Златана Дудова, работа в ДЕФА таких режиссеров, как Вольфганг Штаудте, Георг Кларен, Артур Поль, вызывали к действию оппозицию, активизировали противников.

Жизнь показала, что под маской пламенного художника и трибуна— одного из художественных руководителей ДЕФА — скрывался тот, кто направлял эту оппозицию, ставя перед собой цель—разобщение творческих работников, срыв всей работы крупнейшего немецкого киносбщества в ГДР. Это доктор Фальк Харнак. О нем мы расскажем в следующей главе.

### *«Вансбекский топор» и оправдание Тетьена*

На просмотр, организованный в позднее время, прибыли члены политбюро СЕПГ. Дело в том, что когда фильм ДЕФА «Вансбекский топор» вышел на экран, в адрес руководителей ГДР и СЕПГ из разных городов республики начали поступать протесты.

У режиссерского пульта беспрерывно вспыхивали огоньки сигареты. Безостановочно курил и тяжело дышал постановщик фильма Фальк Харнак.

...На экране жил и действовал некий Тетьен, вошедший в сговор с фашистами и тайно казнивший четырех коммунистов. Казнь совершена, две тысячи марок получены. Но начавшееся было процветание палача сменяется расплатой за убийство: узнав о преступлении мужа, повесилась жена Тетьена, на его семью обрушиваются бедствия. И вот у зрителей неожиданно этот убийца вызывает чувства сожаления: «Ведь таким его сделал Гитлер! Так обвиним Гитлера и оправдаем Тетьена!»

По пути идеализации и возвеличения Тетьена пошел создатель центрального образа в фильме — один из мастеров немецкого театра артист Эрвин Гешонек.

Режиссер Харнак усугубил политическую ошибку артиста, окружив героя соответствующей атмосферой. Тетьен как бы восходит на Голгофу, неся на своих плечах тяжелый крест. Коммунисты и прогрессивные деятели выглядели в этом фильме безжизненными и ходульными.

После описанного выше просмотра фильм, оправдывавший преступление Тетьена, был запрещен к демонстрации.

За несколько дней до просмотра автору этих строк довелось быть участником встречи кинематографистов с писателем Арнольдом Цвейгом, автором романа «Вансбекский топор».

Очень старый, говорящий настолько тихо, что расслышать его можно было лишь напрягая слух, писатель смотрел на присутствующих светлыми, выразительными глазами через большие стекла очков и говорил:

— Я не могу согласиться с тем, что мясник Тетьен должен вызывать презрение за совершенный им кровавый поступок. Таким сделал его фашистский режим. И палач, убивая себя, искупает свою вину. Это своего рода Раскольников, который признался, что убил старуху.

Мы были поражены подобной аргументацией Арнольда Цвейга. С таким утверждением и уверенностью в своей правоте он и оставил заседание художественного совета.

— Видите, дорогие друзья,—торжествовал тогда Фальк Харнак, — я прав. Сам Цвейг подтверждает правильность замысла фильма и его режиссерского решения...

Через месяц после описанных в этой главе событий Харнак снова появился на студии.

— Вы знаете, — сказал он, — я чувствую себя несколько смущенным... Запрещение фильма заставило меня о многом подумать. И старик Цвейг понял: он был не прав, сравнивая Тетьена с Раскольниковым.

Харнак опустился в кресло и вдруг глухо произнес:

— Я знаю, что такое смерть и кровь. Мои братья расстреляны, отец казнен фашистами. Я сам сражался в рядах греческих партизан... Как я, такой все испытавший и переживший человек, мог поставить такую порочную и фальшивую картину?..

Харнак посмотрел на собравшихся, и все увидели, что он плачет. Но почему-то никто не поверил ему.

Время подтвердило: верить не следовало.

Фальк Харнак, около двух лет возглавлявший творческий коллектив ДЕФА, вел двойную игру.

Это он, прикрываясь внешней активностью и пылкостью трибуна, активизировал Энгеля, Вильдхагена и им подобных в годы послевоенного возрождения немецкой кинематографии.

Он «критически» относился к прогрессивным силам молодой немецкой литературы.

Он считал «безумной затеей» создание фильма о Тельмане.

Он настаивал на том, что время «политических» фильмов, время острой злободневной тематики, для ДЕФА прошло и настала пора отвлеченных сюжетов.

Под его покровительством некие ораторы на дискуссиях в клубе мастеров искусств объявляли Голливуд Меккой кинематографии.

А с другой стороны, на заседаниях совета и правления ДЕФА он лицемерно поддерживал Метцига и Дудова, Поля и Гельберга — правда, с иронией и с оговорками о необходимости «более тонкого восприятия событий». «Наше время слишком откровенно, — говорил он. — Задача искусства усложнить все, что мы с вами переживаем».

Когда Харнака отстранили от художественного руководства ДЕФА, он перешел на режиссерскую деятельность и осуществил постановку «Венсбекский топор».

А через год после описанных нами событий «участник партизанского движения в Греции» предложил свои услуги Западу.

Это был один из деятелей и руководителей той оппозиции, которая пыталась любыми силами подорвать кинематографическое искусство Германской Демократической Республики.

Становление немецкой кинематографии протекало в условиях непрекращающейся явной и тайной борьбы передовых деятелей прогрессивной немецкой культуры с агентами Запада Фальком Харнаком, Эрихом Энгелем и другими.

Но поле боя оставалось за прогрессивным искусством.

### *Фильмы Штаудте*

...Страшный, разрушенный город. Развалины, хаос, запустение. Но все залито ослепительным солнцем, и где-то играют на пианино бравурный, оглушительный мотив. Идет по улице города врач, человек, переживший все ужасы войны. Судьба сталкивает его с одинокой прекрасной девушкой. И кажется, что забыл он свои страдания и ужасы. Ласкова и нежна ее рука, перебирающая спутанные пряди его волос. Он засыпает, прислонившись к ее плечу, а

**«Они не скроются»**

она лежит с широко раскрытыми глазами, в которых виден весь мир...

Но приходит еще один человек в сюжет этого простого и душевного фильма—делец и коммерсант, удачливый в спекуляции и наживе.

И вспоминается герою, что он встречался с коммерсантом во время войны, когда тот вел себя как холодный и циничный убийца невинных людей. Вспоминается фронтовая рождественская ночь и мирные огоньки елки, равнодушно мерцавшие в комнате штаба одной из гитлеровских воинских частей, когда здесь же совершались зверские убийства...

И врач решает теперь, после конца войны, в городе разрушенном и темном, уничтожить этого уцелевшего убийцу, ожиревшего спекулянта и лавочника. И тоже в рождественскую ночь!..

Фильм «Они не скроются» («Убийцы среди нас»), сюжет которого здесь бегло и далеко не полно пересказан, носил на себе все следы внутренних переживаний его режиссера — Вольфганга Штаудте. Символика побеждала реалистическое толкование. Но страстный голос, раздавшийся в первый послевоенный год и обличающий гитлеровщину, которая принесла немецкому народу столько страданий, прозвучал как приговор. Германия встретила картину с огромным волнением. Фильм с успехом прошел по всем странам мира.

Штаудте, всегда беспокойный, всегда неуемный и ищущий художник, уже увлекся новой темой. Он увидел, что в поднимающемся к жизни и мирному труду Берлине начали копошиться чиновники и бюрократы. Штаудте создал киносатиру «Фридолин-Б», высмеивающую людей с бумажной душонкой.

Но «Фридолин-Б» носил на себе такие ощутимые признаки формализма, что казалось, будто не Штаудте, а какой-то фокусник и жонглер поставил картину. В ней все потеряло равновесие. Это был мир вымысла и произвольных фантазий.

А вслед за этим Штаудте осуществляет постановку «Коричневой паутины» («Ротация») — фильма, предельно реалистического, обладающего огромной силой воздействия.

«Коричневая паутина»

Так в трех кинокартинах столкнулись между собой противоречия, живущие в Штаудте. Символика уступила место формализму, а формалистические изыскания — правде жизни, реалистическому толкованию происходящих событий.

В фильме «Они не скроются» артист Вилли Борхерт сыграл драму человека, морально искалеченного войной.

Пауль Эссер, исполнитель роли рабочего Бенке в фильме «Коричневая паутина», проходит сложный путь. Вначале Бенке верит, что нацизм принесет пользу Германии, а потому вступает в ряды нацистской партии. Но все дальнейшие события и потрясения военных лет приводят Бенке к единственно правильному выводу. Он становится рядом с теми, кто ведет борьбу за счастливое будущее Германии. Бенке тайно печатает листовки, направленные против Гитлера и фашистского произвола.

Дарование большого артиста помогло Эссеру создать впечатляю-

щий образ. Мы видим в Бенке одного из тех немцев, кто слепо пошел за бесноватым фюрером. Тем сильнее и доказательнее звучат все сцены его прозрения.

Эссер совместно со Штаудте, обращаясь к немецкому зрителю, отвечал на волнующий в те годы вопрос: куда сейчас итти?

И все же Штаудте не стоял на твердых позициях художника, идущего в ногу со временем и народом. Ему хотелось убедительно показать, как плохо было все прошлое. Но он не хотел понять как художник, что разрыв с нацизмом это уже и взгляд в будущее.

Шум, поднятый вокруг фильма, вопли газетчиков, о «творческой гибели Штаудте» волновали и раздражали режиссера.

Ему вообще не нравилось, что слишком много пишут о «Коричневой паутине»: «Я не хочу фигурировать как режиссер, ставящий социально-политические фильмы. Я просто хочу ставить картины о различных событиях, не связывая их с будущим. Я далек от политики!» Штаудте оставил работу в ДЕФА, уехал в Западную Германию, где подписал контракт на постановку и выпустил в месячный срок дешевую по содержанию и посредственную по актерскому воплощению картину. Творческое волнение не давало ему покоя. Неудовлетворенный бедностью замысла предлагаемых ему на Западе сценариев, он вернулся в Берлин и снова появился в ДЕФА.

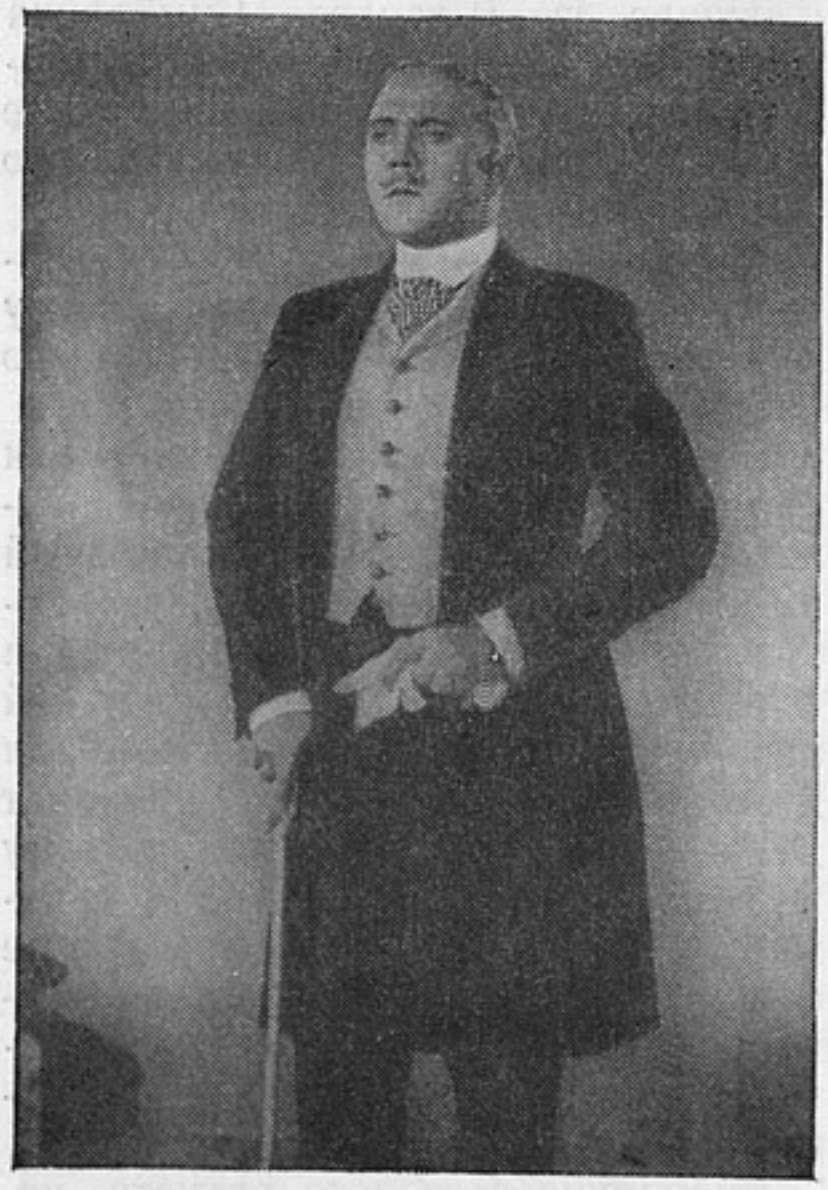
Ему предлагали постановку нескольких фильмов на современные темы, но он неизменно отказывался и делился собственными планами. Сначала затейливое воображение Штаудте красочно рисовало кадры из «Тиля Уленшпигеля». Через несколько дней его увлекла какая-то французская тема. Вскоре он страстно и горячо рассказывал о фильме, в котором будут показаны морские корсары и их вожак, превосходящий по яркости Робин Гуда. В это же время у Штаудте неожиданно возникал новый сюжет об острове погибших кораблей, о земле бедствия и горя, где волны выбрасывают тела моряков и где живут две юные, прекрасные и светлые души, испытывающие первое радостное чувство любви...

Кто-то посоветовал ему поставить «Фауста». Пораженный, Штаудте почти шопотом, произнес: «О-о... Это прекрасно, прекрасно». Ему захотелось подумать о «Фаусте», и он снова исчез. Долгое время он не появлялся, а когда внезапно вернулся, то, кроме своих недавних замыслов, принес серию новых.

Ему предложили осуществить постановку фильма по роману Генриха Манна «Верноподданный». Штаудте приступил к постановке с огромным воодушевлением.

Фильм жестоко высмеял Пруссию кайзера и воинствующую студенческую касту — прообраз фашиствующих молодчиков Гитлера. Центральную роль верноподданного блестяще сыграл артист театра Вернер Петерс, создав образ развращенного своей эпохой убежденного подхалима в общественной и циничного негодяя в личной, семейной жизни.

Еще с рождения боялся герой школьного учителя. В юности окрик



«Верноподданный»

«Верноподданный»

фельдфебеля в казармах приводил его в ужас. В более зрелые годы один только вид бургомистра заставлял его трепетать, словно перед ним появлялось божество.

Есть в фильме такой кадр. В ожидании приема у бургомистра герой остается один на один с хозяйским псом — ворчливым и огрызающимся. Охваченный страхом, подхалим шаркает ножкой и склоняется перед собакой в глубоком поклоне.

Рим... Проезд императора в коляске. Кайзер в гостях у итальянского короля. За коляской бежит герой фильма и, задыхаясь, кричит «ура». Высочайшая особа соизволила оглянуться и улыбнулась.

Верноподданный на вершине счастья: кайзер ему улыбнулся...

Сатирическое жало разило наповал, в то время как в фильме «Фридолин-Б» оно бездействовало, уступив место фокусам и трюкам.

Успех «Верноподданного» превзошел все ожидания.

Западная печать усмотрела в нем «потрясение основ», прямой намек на порядки, существующие в Боннском правительстве. Фильм был запрещен к демонстрации в западной зоне.

Еще в дни окончания работы над фильмом Штаудте был приглашен принять участие в работах парижского киноконгресса. Он выехал в Париж, везя с собой ролики «Верноподданного». Но организаторы конгресса испугались «крамольной» картины и под разными предлогами не допустили ее демонстрации. Оскорбленный режиссер покинул Париж и вернулся в Германскую Демократическую Республику.

Путь Штаудте, как и многих других представителей немецкой художественной интеллигенции, сложен и противоречив. Но позиции этого художника все более и более определяются. Теперь все свои творческие значительные замыслы Штаудте связывает с работой в ДЕФА.

Надо надеяться, что он преодолеет свою тягу к мнимому «нейтралитету». Нейтральный художник не мог бы создать фильмы «Коричневая паутина» и «Верноподданный».

Один из выдающихся мастеров кино, лауреат Национальной премии Вольфганг Штаудте еще не нашел себя до конца. Но вспомним, что вместе с другими лучшими мастерами он возрождал после войны немецкое киноискусство.

В голодном и холодном Берлине, среди развалин и хаоса, прозвучал голос совести и обличения, мощный голос Штаудте: «Они не скроются!»

Ненавидя фашизм и войну, осуждая американскую оккупацию во всех ее формах, Штаудте идет верным путем.

## *Бизнес, тигр Акбар и искусство*

Элегантно одетая женщина лет сорока пяти, красивой, но несомненно подгримированной внешности, вошла в кабинет директора ДЕФА с обворожительной улыбкой. Ее сопровождал довольно плотный, пожилой кинорежиссер из Вены.

Началу деловой беседы предшествовало несколько общих слов о погоде, здоровье, последних фильмах...

Далее директор, человек вполне деловой, знающий цену времени, предложил актрисе договор на участие в одном из фильмов. Но она заинтересовалась, что ей могут рекомендовать из сценариев.

— Видимо, комедию. Возможно, на спортивном материале, возможно, из жизни театра или...

— Только без политических мотивов, — улыбаясь, сказала актриса. — Это мое первое условие.

— Лучше без политических, — вежливо добавил ее спутник. — Ведь песни и танцы прекрасно укладываются в любой нейтральный сюжет.

Директор столь же вежливо заверил, что речь пойдет о комедии с учетом всех качеств талантливой актрисы, которую любят и ценят в Германии.

— Филь данк! (большое спасибо) — ослепительно улыбнулась актриса.

Заговорили о времени возможного приезда. Спутник актрисы вытащил блокнот, где было рассчитано все время звезды экрана.

Дошли до условий.

— Тридцать съемочных дней — миллион марок!—почти весело сказала Марика Рокк (мы рассказываем сейчас читателю об этой актрисе).

Непомерность запроса потрясла обычно довольно невозмутимого директора. Не считая уместным торговаться, он сказал, что условия, поставленные Марикой Рокк, к сожалению, неприемлемы.

Несколько общих слов, глоток кофе, одна-другая затяжка сигаретой. Вежливое прощание.

Спутник актрисы несколько задержался.

— Марика может согласиться на восемьсот тысяч, — уточнил он. — Дело есть дело.

Директор промолчал...

Мы знаем Марику Рокк как талантливую исполнительницу ролей, требующих танцевальных и вокальных способностей. В любом фильме она поет, танцует, а иногда даже делает довольно лихие кульбиты. Она весела, задорна и в меру кокетлива.

Но мне пришлось наблюдать и другую Марику Рокк — актрису, для которой первое слово в жизни это бизнес, а уж потом искусство.

По той же «азбуке жизни» обучался и ее спутник режиссер Август Якоби.

* * *

— Господин Гарри Пиль ожидает приема.

— Просите...

В раскрывшуюся дверь кабинета вошел... тигр. Трудно передать, как были внезапно ошеломлены все, кто в эту минуту находился в комнате.

Когда туман в глазах рассеялся и все разглядели, что за тигром тянется длинный ременный поводок, из-за двери раздался громкий голос:

— Это мой верный друг, господа!

Гарри Пиль — седой, черноглазый, оживленный — пришел по делам своего кинопредприятия вместе с тигром Акбаром, одним из основных исполнителей нового фильма. Акбар оказался животным довольно старым, мирно настроенным и вскоре задремал около дивана.

Широко известный кинозрителям всего мира как «мастер трюка и смертельных номеров», Гарри Пиль в настоящее время отказался от ролей героев, «в огне не горящих и в воде не тонущих», и стал работать с животными. У него собственный зверинец, цирк и киностудия. Сейчас он хотел бы передать киностудии ДЕФА в порядке взаимообмена свой новый фильм «Тигр Акбар».

— Это особый тигр, — возбужденно и весело рассказывал Гарри Пиль. — Он ревнует свою укротительницу к тому, кого она полюбила и, как сами понимаете, происходит трагедия. Он, Акбар, бросается на укротительницу!

«Хлеб наш насущный»

Мы опасливо посмотрели на Акбара, но тигр мирно посапывал.

Беседуя о киноискусстве, Гарри Пиль не упустил случая отметить, что считает русские фильмы прекрасными, а комедии Александрова — по-настоящему смешными.

Через полчаса, ткнув тигра носком ботинка, господин Гарри Пиль ушел очень довольный переговорами. Нам показалось странным, что он выбрал в обмен картины ДЕФА, довольно острые по социально-политическому содержанию. Оказалось, что бывший король экрана собирался их прокатывать в закрытых аудиториях, по повышенной цене...

Миллион марок Марики Рокк, рекламный тигр Гарри Пиля — это запад Германии, это буржуазная Австрия, это немецкий Голливуд сегодня.

### *«Платье моей героини»*

...Она увидела выставленное в витрине магазина голубое, почти сказочное платье и загорелась желанием приобрести его во что бы то ни стало. Платье стоило триста марок. Баснословная сумма! И девушка решает украсть деньги, отложенные семьей на домашние расходы. За ней подглядывает сынишка ее сестры. Он грозится рассказать все маме и бабушке. Девушка бросает в мальчика подушкой, валит на кровать и душит его. Так совершается преступление...

Златан Дудов рассказывает об одном из центральных эпизодов своего фильма «Судьба женщины» («Платье моей героини»). Фильм по замыслу режиссера должен отразить типичную судьбу немецкой женщины после войны.

Но почему же здесь должна звучать тема преступления, убийства, совершенного из-за голубого платья?

Развернулась оживленная дискуссия. Новое произведение Дудова было воспринято как глубоко ошибочное, пессимистически изображающее жизнь немецкой женщины.

Златан Дудов, лауреат Национальной премии, был первым немецким кинорежиссером, обратившимся к теме восстановления. Его фильм «Хлеб наш насущный», прослеживая историю одной немецкой семьи, показывал большие события. Автор знакомил зрителя с тем, как рабочие в послевоенные годы восстанавливали бывшее частное предприятие и передавали его народу.

Глубоко реалистический фильм взволновал все слои немецкого населения как на западе, так и на востоке. Актер Гарри Хиндемит создал в нем яркий образ немецкого рабочего.

Несмотря на некоторую примитивность трактовки народных сцен, фильм оставлял сильное впечатление. В судьбах героев как в зеркале отражалась судьба страны.

**«Хлеб наш насущный»**

В своей последующей работе — в фильме «Семья Бентин» (поставленном совместно с Метцигом) Златан Дудов взволнованно рассказывал о расколе одной немецкой семьи, часть которой осталась в Западной Германии.

Этот фильм, с большим недовольством встреченный аденауэровской прессой, был горячо принят немецким народом Германии.

И вдруг после этих фильмов Дудов ставит «Платье моей героини»!

Дудову откровенно сказали о несовершенности его нового замысла, он настаивал на своем. Работа над фильмом началась. Никто не мешал Дудову. Пусть судит народ. И равнодушие, с которым была встречена картина, лучше всего показало Златану Дудову, что «Платье моей героини» — это не фильм для народа страны, где особо остро стоят вопросы войны и мира.

### *Голос сердца*

В фильме «Опасный рейс», посвященном теме международной солидарности матросов, центральные роли играли артисты Инга Келлер и Ганс Клеринг. Инга Келлер изображала молодую женщину, попавшую в руки темных дельцов; Ганс Клеринг — немецкого матроса, не пожелавшего вернуться на свою родину, захваченную Гитлером.

Сюжет фильма изобиловал всякими драматическими ситуациями. За матросом охотились агенты гестапо. Он попадал на идущую под французским флагом яхту, хозяин которой занимался контрабандой кокаина. Матроса ловили, терзали в гестаповских застенках. Но матросский союз помогал ему бежать из неволи.

Сценарий, написанный Рихардом Николасом по одноименному роману Людвига Турека, и фильм, поставленный впервые дебютирующим в кино режиссером Е. Фидлером, подкупали жизненной простотой.

Инга Келлер оказалась актрисой разностороннего дарования. В пьесе Александра Корнейчука «Платон Кречет», поставленной в Немецком государственном драматическом театре, она проникновенно сыграла Лиду — девушку большого и светлого сердца, человека любящего, яркого в своих переживаниях.

В фильме «Поезда идут нерегулярно» Келлер создала образ женщины из западного Берлина: внешне обаятельная, приветливо улыбающаяся немка, на самом деле оказывалась хищницей, участницей самых темных политических дел и уголовных преступлений.

Гарри Хиндемит, Инга Келлер Курт Дайкерт, Ганс Клеринг, Ева Римски, Ивонна Мерин, Ирена Корб — представители молодого и среднего поколения артистов — соз-

«Бургомистр Анна»

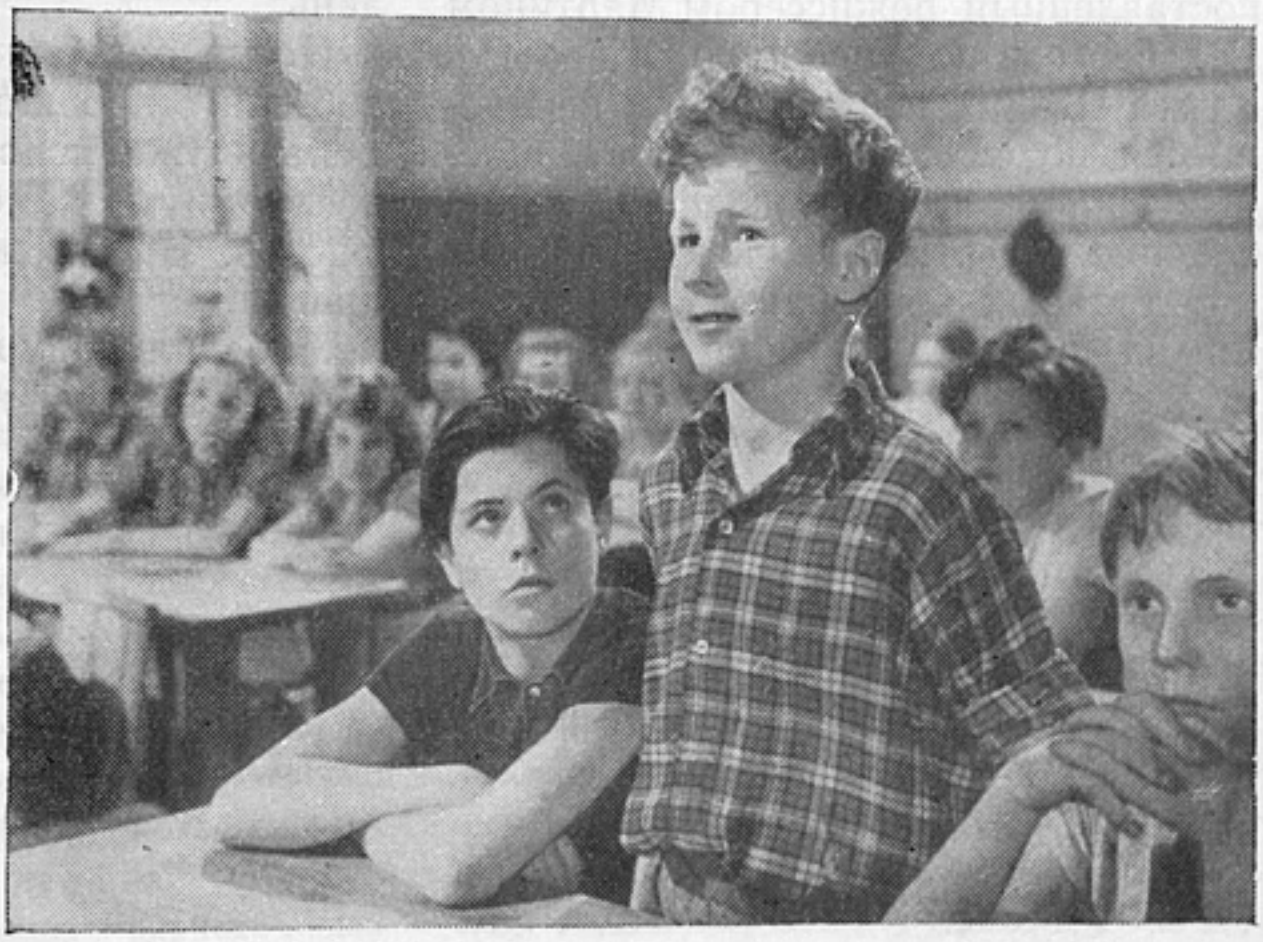
дали в кинофильмах ДЕФА немало запоминающихся образов.

Артистка Ева Римски в фильме «Бургомистр Анна» (поставленного по пьесе Фридриха Вольфа) удачно сыграла роль молодой и энергичной крестьянки, поставленной волей обстоятельств во главе деревни, сильно перетряхнувшей ее быт и поколебавшей нейтралитет обывателей.

Курт Дайкерт, выпускник актерской школы ДЕФА, член союза свободной немецкой молодежи, запоминается в фильмах «Совет богов» и «Семья Бентин» как искренний, горячо переживающий актер. Наиболее сильной и зрелой его работой является образ молодого крестьянина, насильно угнанного в солдаты, в фильме «Холодное сердце», поставленном по мотивам немецких сказок Гауффа Паулем Верховеном.

* * *

Преодолевая трудности роста, прогрессивное направление немецкого киноискусства определилось. Начатое работами Курта Метцига, Златана Дудова, Вольфганга Штаудте, Артура Поля, оно привлекает все большее количество сторонников и друзей.



«Мальчики с Журавлиного озера»

«Мальчики с Журавлиного озера»

Вот его этапы: «Они не скроются», «Брак в тени», «Пестроклетчатые», «Облава», «Мост», «Коричневая паутина», «Мальчики с Журавлиного озера», «Хлеб наш насущный», «Совет богов», «Бургомистр Анна», «Семья Бентин», «История одной семьи», «Роман юного брака», «Верноподданный», «Его большая победа». В этих различных по художественному воплощению фильмах смело были поставлены самые волнующие темы современности и недавнего прошлого, определилось выдающееся дарование многих режиссеров и артистов немецкого кино.

Фильм «Непрошенные гости», поставленный режиссером Мартином Гельбергом по сценарию Жанны и Курта Штерн, явился самым выдающимся по силе убедительности произведением кинематографии за последние годы. Направленный против иностранных оккупантов, пытающихся превратить мирную деревню в военный аэродром, этот фильм правдиво показывает прогрессивные силы немецкого народа, обличает поджигателей новой войны и ставит к позорному столбу клику Аденауэра. Этот фильм стал известен далеко за пределами Германии. Международной премией мира отмечены вдохновенные создатели этого произведения.

Лауреат Национальной премии режиссер Курт Метциг работает над фильмом «Тельман». Уже живут на экране герои фильма, воспроизводящие страницы жизни рабочего класса Германии.

Фильм «Эрнст Тельман» — новый этап развития немецкого демократического искусства, его сегодняшний день.

После описанных в этих заметках событий прошло около двух лет. Теперь уже ясно определился творческий путь немецких кинематографистов. Время проверило друзей и врагов.

Победили идущие в первых рядах борцов за мир и счастье человеческое.

# ХРОНИКА

## ПРОИЗВОДСТВО СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Министерством культуры СССР утвержден согласованный с Министерством сельского хозяйства СССР план производства сельскохозяйственных фильмов, выпускаемых в 1954 году и намечаемых к выпуску в 1955 году.

Согласно плану в текущем году будет выпущено 88 сельскохозяйственных фильмов, то есть в два раза больше, чем в минувшем, 1953 году. Киностудии будут также работать над 25 фильмами, выпуск которых предусматривается в 1955 году. Помимо того, Московская студия научно-популярных фильмов будет продолжать выпуск ежемесячного цветного киножурнала «Новости сельского хозяйства»; Центральная студия документальных фильмов и другие студии кинохроники увеличивают выпуск хроникально-документальных очерков, посвященных работе передовиков сельского хозяйства, а также сельскохозяйственных сюжетов, помещаемых в журнале «Новости дня» и других журналах кинохроники; студии научно-популярных фильмов страны отразят в ряде картин достижения науки и передового опыта в сельском хозяйстве.

Планом предусмотрено создать 52 фильма по земледелию и растениеводству, 27 фильмов по животноводству и ветеринарии, 34 фильма по механизации и электрификации производственных процессов в сельском хозяйстве.

В числе фильмов по земледелию и растениеводству намечены следующие:

«Богатства целинных земель — народу» — о большом народнохозяйственном значении и опыте освоения целинных земель передовыми МТС, колхозами и совхозами Сибири и Казахской ССР (Московская студия научно-популярных фильмов);

«За высокое плодородие почв нечерноземной зоны» — об опыте колхозов, использующих новейшие научные достижения для поднятия плодородия дерново-подзолистых почв (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов);

кинокурс «Овощеводство» — о новейших научных методах и передовом опыте выращивания высоких урожаев овощей (Ленинградская студия научно-популярных фильмов);

«Культура яровой пшеницы» и «Культура озимой пшеницы» — о биологии пшеницы и методах ее возделывания в различных зонах страны (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов);

«Фрукты и ягоды — трудящимся» — об опыте передовых пригородных колхозов по расширению площадей садов и ягодников и по выращиванию высоких урожаев фруктов и ягод для снабжения городского населения (Московская студия научно-популярных фильмов);

«Передовики овощеводства» — об опыте овощеводов подмосковного совхоза имени Горького (Центральная студия документальных фильмов);

«Картофель» — о биологических особенностях культуры картофеля, об опыте колхозов и МТС Сибири и Белорусской ССР по комплексной механизации его возделывания (Свердловская киностудия научно-популярных и хроникальных фильмов);

«Кукуруза» — о биологических особенностях кукурузы, об опыте комплексной механизации ее возделывания при выращивании на зерно в южных районах и на зеленый корм и силос в центральных и восточных районах (Киевская студия учебных фильмов);

«Зернобобовые культуры» — о значении зернобобовых культур для питания населения и подъема структуры почвы, об опыте выращивания высоких урожаев зернобобовых культур (Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

Все перечисленные фильмы будут цветными. По этому же разделу план предусматривает выпуск черно-белых фильмов:

«Защитим урожай» — о биологии основных вредителей зерновых культур и новейших методах борьбы с ними (Ленинградская студия научно-популярных фильмов);

«Лиманное орошение» — о передовых способах устройства лиманов и о повышении продуктивности естественных кормовых угодий в условиях Казахстана (Алма-Атинская студия художественных фильмов);

«Известкование кислых почв» — о методах определения кислотности почв и борьбе с нею путем известкования (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов);

кинокурс «Агротехника хлопчатника на поливных землях» — о внесении удобрений под посевы хлопчатника, о системах и способах полива, о борьбе с вредителями и болезнями, об уходе за хлопчатником и его уборке (Ташкентская студия художественных фильмов и Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов).

В числе фильмов по животноводству и ветеринарии намечены следующие:

«Достижения науки — в советское животноводство» — о работах академика М. Иванова и его последователей, создателях новых отечественных пород сельскохозяйственных животных, о внедрении научных достижений в колхозную и совхозную практику (Киевская студия учебных фильмов);

«Советское руно» — о передовом опыте колхозов Ставропольского края по развитию тонкорунного овцеводства (Московская студия научно-популярных фильмов);

«Анатомия и физиология сельскохозяйственных животных» — об анатомических и физиологических особенностях сельскохозяйственных животных, о правильном уходе за животными в летний и зимний периоды (Ленинградская студия научно-популярных фильмов);

«Пути повышения продуктивности крупного рогатого скота» — об опыте передовиков-животноводов, добивающихся высоких удоев молока (Ленинградская студия научно-популярных фильмов);

«Пути повышения шерстной продуктивности овец» — о передовом опыте колхозов и совхозов Алтая и Ставрополья по повышению шерстной продуктивности овец (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов);

«Защитим животных от болезней» — о наиболее распространенных заразных болезнях сельскохозяйственных животных и новейших научных методах борьбы с болезнями (Ленинградская студия научно-популярных фильмов);

«Строительство животноводческих помещений» — об опыте строительства типовых животноводческих помещений в различных зонах страны (Московская студия научно-популярных фильмов).

По разделу механизации и электрификации производственных процессов намечено создание фильмов:

«МТС — опора колхозного производства» — об опыте работы Марьинской МТС Украинской ССР по организационно-хозяйственному укреплению колхозов и повышению урожайности зерновых культур (Киевская студия учебных фильмов);

«МТС — решающая сила» — об опыте работы Шунгинской ЛМС и Костромской МТС, обеспечивших прочную кормовую базу для животноводства (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов);

«Передовая машинно-тракторная станция» — об опыте работы Петровской МТС Ставропольского края по организации труда, производительному использованию тракторов, комбайнов, электростригальных аппаратов и т. д. (Центральная студия документальных фильмов);

«Электрификация сельского хозяйства» — о повышении производительности труда и доходности колхозов в результате применения электроэнергии в сельском хозяйстве (Московская студия научно-популярных фильмов);

«Диспетчерская служба в МТС» — об опыте организации диспетчерской службы в Миллеровской МТС Ростовской области (Центральная студия документальных фильмов);

«Медведовская МТС» — об опыте работы передовой МТС Краснодарского края по подъему культуры земледелия и получению высоких урожаев со всей обработанной площади колхозных земель (Московская студия научно-популярных фильмов);

«Дизельные тракторы» — о конструктивных особенностях тракторов КДП-35 и «Беларусь» и использовании дизельных пропашных тракторов, работающих в агрегате с сельскохозяйственными машинами (Минская студия художественных фильмов);

«Комбайны» — о конструктивных особенностях комбайнов ККР-2, кукурузоуборочных, капустоуборочных машин и передовом опыте их использования (Киевская студия учебных фильмов);

«Новые сельскохозяйственные машины» — о конструктивных особенностях и высокопроизводительном использовании машин

для квадратно-гнездового посева, посадки и ухода за посевами (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов).

В 1954—1955 годах будут созданы цветные фильмы-монографии о колхозах и МТС: колхоз имени Молотова Алтайского края (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов), колхоз «Кзыл-Шарк» (Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов), многоотраслевой колхоз имени Молотова, Раменского района, Московской области (Московская студия научно-популярных фильмов), Таловская МТС (Ленинградская студия научно-популярных фильмов), колхоз «12-й Октябрь» (Центральная студия документальных фильмов), колхоз «Новая жизнь» Архангельской области (Московская студия научно-популярных фильмов).

Новые сельскохозяйственные фильмы, подготавливаемые в порядке выполнения решений сентябрьского Пленума ЦК КПСС, должны явиться наглядным пособием при проведении работ по развитию сельского хозяйства СССР. Они призваны действенно способствовать выполнению задачи «в ближайшие 2—3 года в достатке удовлетворить растущие потребности населения нашей страны в продовольственных продуктах и обеспечить сырьем легкую и пищевую промышленность».

---

## НОВЫЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии состоялась защита кандидатской диссертации «Вопросы сюжета и конфликта в современной чехословацкой драматургии кино», автором которой является работник чехословацкой кинематографии Ф. Даниэл, научный руководитель профессор В. Туркин.

В постановлении Президиума ЦК Коммунистической партии Чехословакии указывалось, что для того, чтобы чехословацкая кинематография могла стать мощной воспитательной силой, она должна свои великие идеи выражать идеологически ясно, а также и художественно убедительно, она должна быть правдива, глубоко человечна и понятна, она должна увлекать и трогать самые широкие слои народа, волновать сердца и мысли кинозрителей, наполнять их оптимизмом и верой в победу лагеря мира и демократии и привлекать всех честных граждан республики к осуществлению идей социализма.

Автор диссертации отмечает, что выполнение этой задачи невозможно без глубокого понимания средств и возможностей искусства, без создания образов новых людей в их взаимоотношениях, в их делах и борьбе, без разработки правдивых, глубоких и волнующих сюжетов. Только посредством действия людей, посредством их драматической борьбы, возникающей из жизненного конфликта и формирующей сюжет драматического произведения, возможно осуществить в сценарии глубокое и разностороннее раскрытие характеров и воплощение идейных замыслов драматурга.

Правильное понимание природы сюжета и конфликта и их роли в сценарии приобретает особо важное значение для чехословацкой кинодраматургии в настоящее время, когда она стала на путь социалистического реализма и когда ее волнуют проблемы изображения новых героев и новой действительности, порождающей особые противоречия, особые конфликты и находящей отражение в новых сюжетах.

В диссертации содержится краткий обзор и критическая оценка творческого наследства, которое досталось новой народной чехословацкой кинодраматургии от прежнего киноискусства. Направление его в общем идейно чуждой практики до сих пор еще приходится преодолевать; но в этой же практике отмечаются и отдельные проявления прогрессивных реалистических тенденций. В основном же само понимание реализма, включая сюда и понимание жизненной основы сюжета и конфликта, долгое время оставалось в чехословацком киноискусстве неясным, а значение реализма как единственного передового метода искусства — не раскрытым. С этим было связано и то, что самобытные, национальные корни реализма предавались забвению и даже отрицались, а его происхождение и развитие объяснялось разного рода чужим «влиянием». Исходя из этого, и социалистический реализм часто не рассматривался как новый этап развития лучших художественных национальных традиций.

После освобождения Чехословакии Советской Армией, когда чехословацкий народ приступил к строительству народно-демократического государства, с момента национализации кинематографии начинается новая история чехословацкого кино.

Вопросы художественного мастерства, вопросы конфликта и сюжета в сценарии автор диссертации рассматривает в связи с новыми идейными задачами чехословацкой кинодраматургии. На конкретном анализе ряда кинокартин диссертант показывает, к каким идейным и художественным срывам приводила чехословацких киномастеров подмена полноценного идейно-художественного отражения действительности схематической иллюстрацией политических лозунгов. В противовес этому на примере ряда фильмов и особенно на подробном анализе одной из лучших последних чехословацких кинокартин — «Похищение» — диссертант показывает, как может быть идейно осмыслен взятый из жизни конфликт, как содержательно и драматически насыщенно он

может быть развит в действии, способствуя глубокому и разностороннему раскрытию характеров в их социальной сущности и индивидуальном разнообразии. Диссертант подчеркивает, как разоблачение «теории бесконфликтности» в советской драматургии помогло и чехословацким драматургам.

Как отмечали оппоненты, профессор М. Григорьев и доцент Р. Юренев, автор в своей работе касается почти всех основных эстетических категорий, а не только сюжета и конфликта, что повышает научную ценность исследования.

Вместе с тем оппоненты сделали ряд критических замечаний и пожелали автору реализовать их до издания диссертации.

Ученый совет института единогласно присвоил Ф. Даниэлю ученую степень кандидата искусствоведения.

Выступавшие отмечали, что защита кандидатской диссертации молодым творческим работником чехословацкой кинематографии во Всесоюзном государственном институте кинематографии свидетельствует о росте и укреплении дружеских связей между советской и чехословацкой культурой.

* * *

В Институте искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР состоялась защита диссертации, посвященной творчеству народного артиста СССР Амвросия Бучмы в киноискусстве.

Автор диссертации А. Жукова прослеживает процесс идейно-художественного становления актера, показывает, как утверждался в его творчестве метод социалистического реализма.

Особенно подробно автор останавливается на ведущей теме творчества актера — теме современности — и анализирует неповторимый образ Тараса Яценко в фильме «Непокоренные».

Большое внимание уделено также разбору наиболее значительных экранных образов, созданных А. Бучмой: Гордея Ярощука («Ночной извозчик»), сотника Хомы Габрыся («Ветер с востока»), боцмана Дзыбы («В дальнем плавании»).

В диссертации использованы статьи и рецензии А. Бучмы, его беседы с деятелями театра и кино.

Овладевая принципами социалистического реализма, А. Бучма поднимается к созданию ярких, художественно полноценных образов. Этот путь прослежен в семи главах диссертации: «В театре», «Начало творческого пути в кино», «Украинская классика в творчестве А. Бучмы», «Образ западно-украинского крестьянина, освобожденного Советской Армией», «Образ советского человека в творчестве А. Бучмы», «Русская классика в творчестве А. Бучмы», «Основные особенности работы А. Бучмы над ролью».

Автору диссертации А. Жуковой присвоена ученая степень кандидата искусствоведения. Научный руководитель работы — старший научный сотрудник института, кандидат искусствоведения Г. Журов.

## В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Секретариат ССП утвердил новый состав комиссии по кинодраматургии. В нее вошли сценаристы, режиссеры, критики: Л. Арнштам, Е. Виноградская, И. Вайсфельд, Е. Габрилович, А. Довженко, В. Ждан, К. Исаев, К. Кузаков, И. Копалин, Р. Кармен, Л. Малюгин, М. Папава, И. Пырьев, Е. Помещиков, Д. Писаревский, К. Парамонова, М. Ромм, Н. Родионов, Н. Рожков, М. Смирнова, Н. Семенов, А. Спешнев, В. Туркин, В. Шкловский, А. Штейн, Р. Юренев, А. Филимонов, И. Чекин. Председателем утвержден А. Штейн, заместителем председателя — Н. Родионов.

Одновременно Секретариат ССП утвердил план работы комиссии по кинодраматургии на ближайшее время. Эта работа определяется следующими задачами:

1. Оказание всемерной помощи писателям, работающим в области кинодраматургии.
2. Обсуждение важнейших проблем, связанных с дальнейшим развитием советской кинодраматургии.
3. Подготовка ко II Всесоюзному съезду советских писателей.

**Главный редактор В. Н. ЖДАН**

**Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ**

**Оформление художника М. М. Милославского**

**Технический редактор Л. И. Гориловская**

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А01416. Сдано в производство 21/XII 1953 г. Подписано к печати 25/I 1954 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 10,96. Учетно-издательск. листов 10,78. Тираж 12.500 экз. Заказ № 5030.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

Цена 10 руб.

2102 m

10

12 ФЕВ 1954

Всесоюзная
книжная палата
Обязат. экземпл.
1954 г.

15